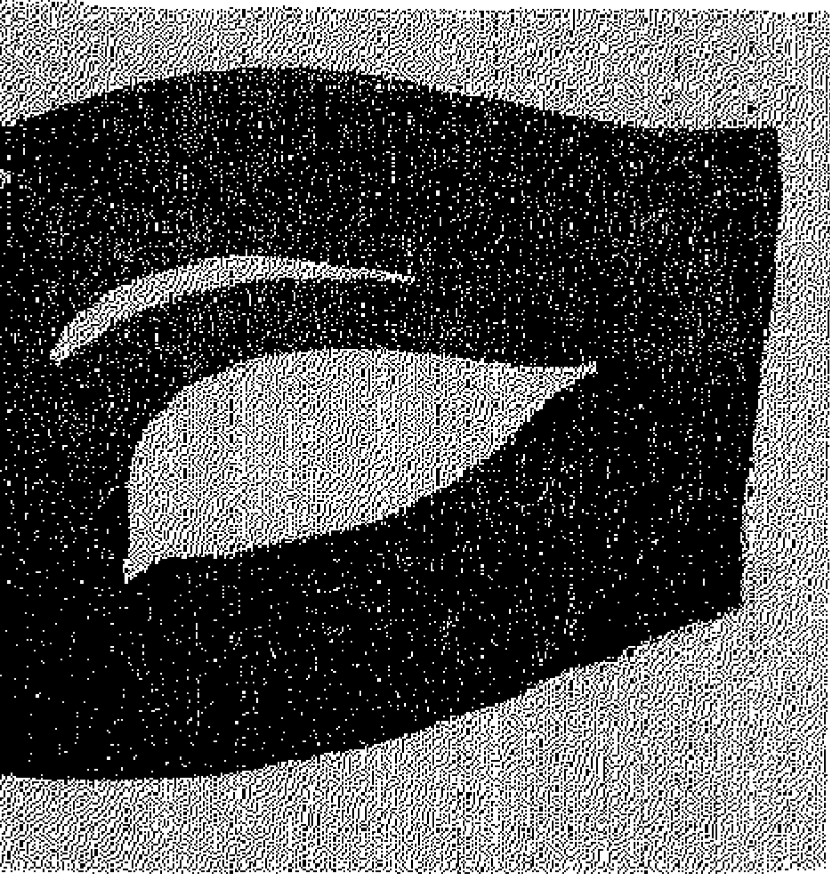






الفكر المعاصر

العدد الحادى والعشرون نوفمبر سنة ١٩٦٦

- إن الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو ما أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الإنسانية أنه يدفعها إلى الأمام

- كيف تتفتح «أكثر من زهرة» إذا لم تكن هنالك أفكار عديدة ومذاهب شتى تدير الحوار حولها فى حرية كفلها لنا الميثاق.

- إن من الخصائص الأساسية للاشتراكية العربية أنها ترى فى الوجود القومى أساساً جوهرياً تنظر به إلى التاريخ

- مهمة الروائى تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الأشياء، حتى لا نسلم بشىء على أنه بديهى لا يحتاج إلى دليل أو برهان



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشرى

المشرف الفنى :

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

الدار المصرية للتأليف والترجمة

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة

تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :

عن ١٢ عددا بالجمهورية العربية المتحدة

١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة

٥ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد
الحادى والعشرون

هــذا العــدد

يطالع القارىء أول مايطالع في هذا العدد مقالتين أريد بهما ان يكون القارىء على بينة ببعض الحقائق المتصلة بفكرنا الفلسفى داخل الوطن العـربى ، اذ مايزال هذا الفكر الفلسفى كلما تنـاوله الكتاب على اختلاف مذاهبهم – بالعـرض والنقـد والتحليل نشأت اختلافات لانقول في وجهة النظر لان ذلك أمـر مسلم به منذ البـداية ، بل فى تفسـير المادة المقروءة نفسـها حتى ليحدث في كثير من الاحيـان أن يبـدأ الكاتب بسؤال نفسـه من الذى كتب هـذا الـكتاب ليتخذ بعد ذلك موقفا معينا من الكتاب الذى يعرضه قبل أن يحيط بما قد ورد فيه ، ومن هـذا القبيـل ماحدث في نتاجنا الفكرى هذا الشـهر اذ أراد كاتب أن يستعرض الحركة الفكرية في ميدان الفلسفة على ارض الواقع العربى ليرى أين تساير هـذه الحـركة واقعنا وأين تناقضه ، فـكان أن تعــرض بذلك الى اشخاص والى مذاهب بطريقة رآها هؤلاء الاشخاص على كثير من الخطأ فاستجاب منهم اثنـان ليصححا بعض تلك الاخـطاء التى رأوها ، ففى المقـالة الاولى يتناول الكاتب عبارات بعينها مما ورد على قلم كاتب العرض الذى أشرنا اليه ، تناول هــذه العبارات تناولا تحليليا يلقى الضوء لا على طريقة فهمها وحدها بل على الطريقة التى تفهم بها العبارات بصفة عامة ، وهو تحليل نرجو أن ينتهى بالقـارىء الى النتيجـة المرجوة ، وهو أن صاحب العرض المشار اليه قـد تسرع فيما كتب على نحو يضر نهضتنا الفكرية ضررا مؤكدا ولا يفيدها فى شىء ، وتأتى المقالة الثانية وفيها يحاول كاتبها أن يضع أصابعنا على مواضع كثيرة من التناقض الذى وقع فيه صاحب العرض المذكور كما يضع أصابعنا على أسس ثابتة ينبغى أن تقوم عليها حركاتنا الفكرية جميعا ، فمن تلك الاسس التى أوفاها الميثاق الوطنى حقها أن تنفتح النوافذ على مصاريعها ليدخل الهواء من كل جانب حتى اذا مافسـد منهـا جانب أصلحته سائر الجوانب ، وبغير هذا الاحتكاك الفكرى ثم بغير هذا اللقاء الحر بين مختلف الاتجاهات الفكرية في عالمنا الثقافي محال أن تتكون لدينـا الملكة الناقدة التى ننقد بها ذواتنا نقدا يضمن لنا السير على جادة الطريق .

لكن باب التيارات الفلسفية في هــــذا العـدد لايقتصر على هاتين المقـالتين ، وانما يضيف مقـالة ثالثة عن علم من أعلام الفكر الاشتراكى فى عصرنا هذا لم يألفه القراء العرب وهو أوسكار لانجه ، الذى كتب في المادية التاريخية كتابة عميقة وشاملة ليحاول بذلك تفسير تطور المجتمع البشرى منذ أول تاريخـه حتى اليوم ، وهو ممن يؤكدون أهمية العامل الاقتصادى في تطور الانسـان . ولما كان العـامل الاقتصــادى هو نفسه متطورا متغيرا عصرا بعـد عصر تبع ذلك تطوراجتماعى قد يقع فيه تناقضات فتجىء الثورة هنـا وهناك آنا بعد آن لتصحح تلك التناقضات .

ثم ينتقل القارىء بعد ذلك الى باب الفكر الاشتراكى فيطالع مقالا جاء لتحقيق الغاية نفسها التى ارادت المقالتان الفلسفيتان الاوليان تحقيقها ، وهى أن تصحح بعض الافكار التى وردت عند بعض الكتاب حين ارادوا أن يعرضوا لاتجاهاتنا الفكرية في تحليل الاشتراكية العربية وهى الاتجاهات التى قسمت نفسها الآن قسمين .. قسم يرى ان الاشتراكية العربية لها أصالتها المميزة ، وقسم آخر يرى أنها تطبيق للاشتراكية العالمية بصفة عامة ، وفي هذا المقال الذى يطالعه القارىء في هذا العدد تأييد للقول باشتراكية عربية متميزة ونقطة التميز التى يبرزها صاحب المقال هى فكرة القومية .

يتلو ذلك حديثان عن الادب ونقده وقد أوردنا في أولاهما حديثا عن الفنان في أدب توماس مان .. وكيف أن أزمة الفنان بخاصة هى أزمة الفنان بوجه عام ، وعند الأديب الألماني الكبير أنه ما من مشكلة أشد تعذيبا وأعنف مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية ، وكاتب المقال يتناول أزمة الفنان على ثلاثة مستويات .. أزمته شاعرا وأزمته موسيقيا وأزمته كاتبا من كتاب الرواية . وذلك من خلال ثلاثة أعمال لتوماس مان . أما الآخر فعن الكاتب الروائي الانجليزى المعاصر وليم جولدنج ، وما تميز به من الاتجاه الى الرمزية الجديدة ، ولعل من أهم مايبشر به هذا الكاتب الروائى في عصرنا هذا الدعوة الى عدم التأثر باللافتات الكبيرة التى تميز فريقا من الناس عن فريق ، وأن نتوغل في التفصيلات الكامنة وراء تلك اللافتات لنكشف النقاب عن حقائق الامور وجوهرها بدل أن نقصر انفسنا على العنوانات ثم نقيم عليها الاحكام .

ويأتى بعد ذلك تيار الفكر العربى الذى يؤسفنا أن يجىء في هذا العدد رثاء لعالمين كبيرين فقدناهما منذ قريب في مجالين من الفكر مختلفين ، أما أولهما فهو الاستاذ على عبد الرازق الذى يستحيل على مؤرخ الفكر العربى المعاصر أن يرسم صورة كاملة لما يؤرخه دون أن يذكر هذا الرجل وكتابه « الاسلام وأصول الحكم » لانه كتاب جاء فى عشرينات هذا القرن معلما بارزا من معالم طريقنا نحو الحرية العاملة ، واما الآخر فهو الدكتور يوسف مراد الذى كان له فيميدان علم النفس أضافات ، فقد أضاف منبعا بأسره ومذهبا متميزا بطابعه هو ماأطلق عليه « المنهج التكاملى » ، كذلك أضاف الى هذا الميدان عشرات من المصطلحات التى لم يكد ينشرها في محيط الباحثين حتى ثبتت صلاحيتها واتسع نطاق استخدامها وأصبحت عملة متداولة ، ولعل خير ماأضافه فوق هذا وذاك هو مجموعة من الباحثين الاحياء تتلمذوا عليه ثم اتفقوا معه أو اختلفوا لكنهم على كلتا الحالتين ملئوا الميدان باشخاصهم وأبحاثهم .

وأخيرا يجىء لقاؤنا المعتاد فى كل شهر ، يعقبه الندوة التى يعقدها القراء ليلتقى فيها بعضهم مع بعض .

رئيس التحرير

درس في التحليل

● الحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من أنهما لا يدلان فى عالم الواقع على «أشياء» لأنهما يدلان على «علاقات تصويرية» بين الشىء الذى نصوره والجملة التى نصوره بها .

● لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكرى من أوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقى » وانما الخلاف هو عن مصدر هذا القانون .

دكتور زكى نجيب محمود



كتب عابر سبيل من الكتاب ، مقالة عابرة ، عن الفكر الفلسفى فى بلادنا ، وعلاقته ـ فيما يرى ـ بصراعنا الاجتماعى ، تعرض فيها لنفر من رجال الفلسفة فى جامعاتنا ، كلهم قد أفنى من عمره دهرا ، يتعلم ويعلم ، تعرض فيها لهؤلاء ـ وهو عابر السبيل فى ميدانهم ـ لا ليناقشهم الرأى مناقشة الند للند ـ وحسبه بذلك كسبا أن يجتمع من لا يعلمون مع من يعلمون على صعيد واحد ـ لا ، والله ، لم يكفه ذلك منهم ، بل أجلسهم أمامه صفا محزونا حسيرا ، يتناولهم واحدا فى اثر واحد ، وهو هنالك على منصة القضاء ، قد تربع مطمئنا لصواب علمه وسداد حكمه ، يقضى فى شأنهم قضاءه المبرم ، وهل تحسب أن اقتصر أمر هؤلاء التعساء ـ عند سيادته ـ على الضلال فى مجال المذهب والرأى والفكرة ؟ كلا ، لأنه لو اقتصر على ذلك لصغر شأنه وهان ، بل تعدى أمر هؤلاء الأشقياء الى

● ان الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو « الصالح العام » فما قد أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية انه يدفعها الى الأمام كان متمشيا مع القانون الخلقى والا فهو انحراف عنه .

حيث خيانة الوطن فى ثورته ، وعقوق المواطنين فى نهوضهم ، فهم «أعداء» — أى والله «أعداء» — ينبغى أن ينكشف الستر عن مخابئهم ، ومن أجل ذلك الهدف النبيل ، كتب عابر السبيل ماكتب. وقد كنت أحد هؤلاء المغضوب عليهم — عند سيادته — والضالين ، وقرأت ما كتب وابتسمت، لكنها ابتسامة المحزون، الذى لا يدرى ما يقتضيه الواجب الفكرى فى موقف كهذا ، أأكتب لأرده الى بعض الصواب ؟ ولكن ما جدوى أن تكتب على مستوى العقل فيرد عليك بلغة الانفعال والخطابة ؟. هل أعف — اذن — عن الخوض فى لجاجة عقيم جدباء ؟ لكنه كتب خلطا ونشر ضلالا، وربما طالعه قارىء برىء مسكين ، ...

وهبنى كتبت ، فمن أين أبدأ والزوبعة هوجاء ؟ أأبدأ معه القصة — فيما يمسنى — من ألف بائها الى الياء — لأن فهم القصة فهما صحيحا يتطلب أن تروى القصة من الفاتحة الى الختام — ؟ واضح أن ليس ذلك موضع التفصيل الكامل الشامل ، فماذا لو اجتزأت أمثلة من كلامه ، لأجعل منها موضوعا لدرس فى التحليل ، يرى منه — اذا أراد أن يرى — الى أى حد بعيد مضى فى الخطأ والضلال .

٢

وأبدأ الدرس بهذا الجزء الذى ورد فى المقالة المذكورة ، تحت عنوان فرعى هو « لا أخلاق » : يقول نقلا عنى هذه العبارة الآتية ، ثم يستطرد معقبا عليها بالنتائج التى ينتزعها منها :

(ليس هنالك حق ولاباطل ، فضيلة ولا رذيلة، ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شىء فى عالم الواقع ، ولذلك فهى رمز بغير مرموز اليه ، ليس هناك كائن معين اسمه «حق» بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفى) .

هذه هى العبارة التى نقلها عنى ، وفيما يلى كيف استطرد ليولد منها النتائج :

« واذن فيستوى الحق والباطل ، طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول ، وتصبح الاخلاق فردية، وينتفى القانون الخلقى ، وعلم الاخلاق كعلم موضوعى يكشف عن القيم التى تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

وأبدأ الدرس فأقول :

هنالك فى اللغة أسماء تسمى أشياء ، وأخرى تسمى العلاقات الكائنة بين تلك الأشياء ، فاذا قلت ان « الأرض » تدور حول « الشمس » كان فى هذا القول اسمان يشير كل منهما الى شىء وهما الأرض » و « الشمس » ، لكننى كذلك أردت أن **أصور العلاقة بين هذين الشيئين ، فصورتها بعبارة** « تدور حول » ، فلو سألنى سائل : كم شيئا هناك فيما أنت بصدد الحديث عنه ؟ أجبته : شيئان ، واذا عاد فسألنى : وماذا تدل عليه عبارة « تدور حول » ؟ أجبته : انها لا تدل على « شىء » وانما هى دالة على العلاقة الرابطة بين الشيئين المشار اليهما : الارض والشمس .

واذا قلت ان الاستاذ « أديب » هو ابن « ديمترى » (الاستاذ أديب ديمترى هو كاتب المقالة التى أرد عليها) ، ثم سألنى سائل : كم شخصا هناك فى الموقف الذى أنت بصدده ؟ أجبته : شخصان ، هما « أديب » و « ديمترى »، واذا عاد فسألنى : والى أى شىء تشير كلمة «ابن» اذن ؟ أجبته : انها لا تشير الى شىء أو شخص قائم بذاته ، لكنها تصور العلاقة بين الشخصين المشار اليهما بالحديث .



وهاك مثلا ثالثا يقربنا خطوة من النقطة التى وردت فى النص الذى أورده الكاتب ليستنتج منه نتائجه، هذه العبارة: ان القول بأن«القاهرة» تقع على « شاطىء النيل » هو قول « حق » ، فها هنا نجد اسمين أطلقا على شيئين ، هما « القاهرة » و « شاطىء النيل » ، وأما العلاقة الرابطة بين هذين الشيئين ، فتصورها « تقع على » فماذا اذن عن الكلمة التى وردت فى آخر العبارة ، وهى كلمة خطيرة وهامة ، وأعنى كلمة « حق » ؟ يسألنى السائل : هل تسمى هذه الكلمة شيئا فى الموقف الذى أنت بصدد الحديث عنه ؟ فأجيبه : لا ، انها لا تسمى شيئا ؟ هل هى اذن تسمى العلاقة الرابطة بين « القاهرة » و « شاطىء النيل » ؟ فأجيبه : لا ، انها لاتصور هذه العلاقة ؟ فماذا تدل عليه هذه الكلمة اذن ؟ فأجيبه : انها تصور « علاقة » — لا بين « القاهرة و« شاطىء النيل » — بل بين « العبارة اللغوية » من جهة و « الموقف الواقعى » من جهة أخرى ، **فهنالك جناحان : طبيعة فى الخارج ، ولغة تصور بها تلك الطبيعة ، فاذا كان التصوير امينا ، قلنا انه « حق » ، واذا كان غير امين قلنا انه «باطل»، وعلى ذلك ، فكلمتا « حق » و « باطل » تعنيان ما يكون فى تصويرنا اللغوى للواقع الخارجى من تطابق أو اختلاف .**

هبنى قدمت اليك صورة ، وزعمت لك انها صورتى ، فكم طرفا يكون بين يديك ؟ انهما طرفان : الصورة فى ناحية ، ووجهى بملامحه الطبيعية فى ناحية أخرى ، وعندئذ قد تنظر أنت الى الوجه مرة ، والى الصورة مرة ، لتقول عنها ان كانت قد طابقت الأصل أو انحرفت عنه ، فتكون « حقا » فى الحالة الأولى و « باطلا » فى الحالة الثانية ، لكن هل أضافت كلمة « حق » أو كلمة «باطل» طرفا ثالثا ؟ لا ، لم تضف شيئا، غير أنها هى التى دلت على المطابقة أو عدم المطابقة بين الصورة والأصل ، وهكذا قل عندما يكون التصوير باللغة ، فالعملية واحدة ، وطريقة المراجعة واحدة ، تنظر الى الجملة التصويرية من جهة ، والى الموقف الخارجى الذى جاءت تلك الجملة لتصوره ، من جهة أخرى ، فاذا وجدت صدقا فى التصوير ، كان القول « حقا » والا فهو باطل ... فهل يعنى ذلك أن لا « حق » ولا « باطل »؟ أو أنه يحدد المقصود بهاتين الكلمتين، من أنهما تصوير للمطابقة أو عدم المطابقة بين القول والمقول عنه ؟

وعلى ضوء هذا ، فلنقرأ مرة أخرى العبارة التى نقلها الكاتب عنى ، ليجعل منها صحيفة اتهام : (ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شىء فى عالم الواقع ، ولذلك فهى رمز بغير مرموز اليه ، ليس هنالك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفى) .

نعم يا مولانا « أديب » وانى ما زلت أقولها : ان كلمة «حق » وكذلك كلمة «باطل» لا تدل على « شىء » فى عالم الواقع ، لكن ليس معنى هذا أن لا حق ولا باطل ، بل الحق والباطل هناك تراهما ببصرك حين تقارن الاقوال بالمواقف الفعلية ، فاذا تطابقا كان ذلك « حقا » وإن لم يتطابقا كان « باطلا » .

ولننظر الآن الى تعليق السيد «أديب ديمترى» على النص الذى أورده ليجعل منه صحيفة اتهام: يقول سيادته مستنتجا بكل ما أوتى من حكمة وسداد :

« واذن فيستوى الحق والباطل طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول » .

... أحسنتم استنتاجا يا مولانا ، لا بل لم

تحسنوا شيئا ، فلا دراسة ، ولا حسن فهم ولا سلامة تأويل . **فالحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من أنهما لا يدلان في عالم الواقع على « أشياء » لأنهما يدلان على « علاقات تصويرية » بين الشيء الذي نصوره والجملة التي نصوره بها**، وكان الفلاسفة المثاليون قد عمموا وجردوا معنى « الحق » تعميما وتجريدا أدى بهم الى جعله كائنا قائما بذاته ، بغض النظر عما تجيء هذه الكلمة لتصفه ، بينما نرى نحن أن هذه الكلمة ـ لكي تؤدي وظيفتها ـ يجب أن تقترن الى ما جاءت تصفه ، كأن يكون هناك موقف واقعي وجملة لغوية تصوره تصويرا صحيحا ، أو أن يكون هناك مقدمة تولدت عنها نتيجة تولدا صحيحا ، ولكي أبرز خطأ المثاليين في ذلك ، قلت (في العبارة التي أوردها الكاتب ليجعل منها صحيفة اتهام) قلت : « ليس هناك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفي» ... قلت ذلك ، لا لأنكر وجود الحق ، بل لأنكره من حيث هو كائن قائم برأسه بين الكائنات ، كما يكون هذا القلم في يدي أو هذا المصباح على مكتبي ، غير أني أثبته من حيث هو علاقة تهديني أي الاقوال أقبلها وأيها أرفضها ، فأقبل مايصور الواقع وأرفض ما لا يصوره ، وعلى أساس هذا « الحق » أرفض ما قاله السيد أديب ديمتري ، لأنه لا يصور شيئا .

لكن السيد « أديب » ـ أطال الله في عمره ـ عندما أورد العبارة السالفة عن «الحق» و«الباطل» ليتخذ منها وثيقة اتهام بخيانة الوطن وخداع المواطنين ، قدم للعبارة بسطر من عنده قبل أن يفتح الشولتين قال فيه : « ليس هناك حق ولا باطل ، فضيلة ولا رذيلة » ثم فتح الشولتين وأورد عبارتي التي لم يرد فيها شيء عن«الفضيلة» و « الرذيلة » ، فلماذا ساق هاتين الكلمتين في التقديم ؟ لعله فعل ذلك ليبرر العنوان الفرعي الذي وضعه على رأس الحديث ، وهو «لا أخلاق»، وليبرر كذلك ما جاء به في فقرة استنتاجاته حيث يقول : « ... وتصبح الاخلاق فردية ، وينتفي القانون الخلقي وعلم الاخلاق كعلم موضوعي ، يكشف عن القيم التي تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

يا سبحان الله ! أمن قولك « لا فضيلة ولا رذيلة » نستنتج وجود « أخلاق » ـ سواء كانت فردية أم غير فردية ـ ؟ وأما عن «القانون الخلقي» فاذا كان أمره يؤرق جنبيك ، **فاعلم أن لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكري من أوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقي » ، وانما الخلاف ـ أبقاك الله ـ هو عن مصدر هذا القانون ، فها هنا تختلف المذاهب ، فمن قائل انه كذا ، ومن قائل انه كيت ، دون أن يكون قولهم هذا «مغيرا من القانون الخلقي » الذي يلتمسون مصدره في هذا أو في ذاك** ، فلك أن تنام الليلة ملء جفونك مطمئنا على سلامة « القانون الخلقي » الذي أحدث لك كل هذا الأرق والسهاد ، فاذا استعصى عليك النوم المطمئن الهادىء ، الا اذا علمت « المصدر » الذي

نراه نحن أساسا للقانون الخلقى، فاعلم – وقاك الله من كل سوء – أننا نعتقد أنه كأى قانون علمى تجريبى آخر ، يستخلص من مواضعات الناس فى حياتهم العملية وحياتهم الفكرية معا، مخالفين بذلك من يذهبون الى أن القانون الخلقى نابع من مصدر « خارج » التجربة ، يهبط عليها من حياة غير حياتها ، على أننا نعود – أعنى المشتغلين بفلسفة الأخلاق – فنسأل : وعلى أى أساس **أجمع الناس ، أو أجمع فريق معين من الناس ، على أن القانون الأخلاقى مصدره كذا أو كيت ، وهنا أيضا تتعدد الاجابات ، وجوابنا نحن هو أن الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو « الصالح العام »** ٠

فما قد أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية أنه يدفعها الى الأمام فى سيرها الحضارى كان متمشيا مع القانون الخلقى، والا فهو انحراف عنه ٠٠٠ فاذا كان أمرنا كذلك يا سيد «أديب» ألا نستحق العفو والرحمة على يديك مما قضيت علينا به من حرمان وطرد من الجنة ؟

٣

ونسوق مثلا آخر مما ورد عنى فى مقالة « الفكر الفلسفى » للسيد أديب ديمترى ، وهنا كذلك يأتى الحديث تحت عنوان فرعى ، هو : « ولا مجتمع » ، ويسوق عبارة من كلامى ، ليتخذ منها دليل اتهام ، وهى « المصرى كلمة ليس لها فى ذاتها مدلول فيما عدا الأفراد الذين هم مصريون والذين لكل منهم اسم خاص به » ٠٠٠

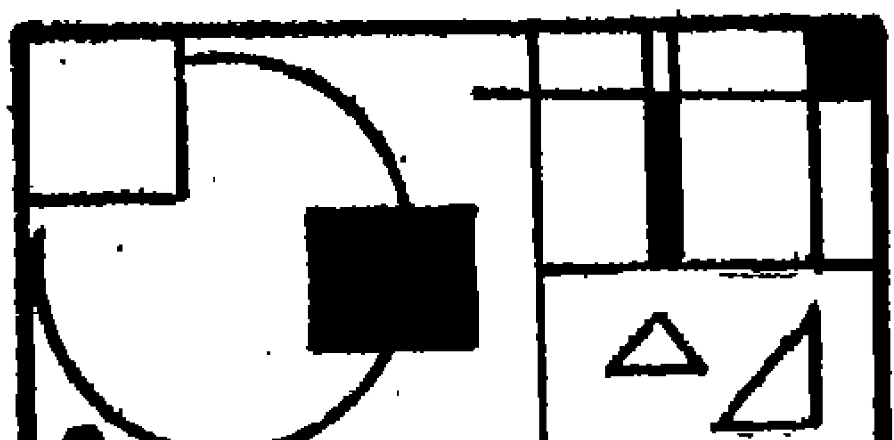
والنتيجة التى يستخرجها من هذه الجملة هى : « الفردية المنعزلة وبالتالى القضاء على المجتمع » ٠

وأبدأ فى درس التحليل فأقول :

اللغة التى نستخدمها فى التفاهم اليومى ، وفى المجال العلمى كذلك ، يكاد يكون قوامها كله ما يسمونه « بالأسماء الكلية » ، والاسم الكلى هو ما يطلق على مجموعة أفراد تشترك فى صفات جوهرية معينة ، ولذلك شغل الفلاسفة منذ فجر التاريخ الفكرى – وحق لهم أن يشغلوا – بهذه « الاسماء الكلية » التى نتفاهم بها فى الحياة اليومية والحياة العلمية على السواء ٠

ولكى أقرب المشكلة الى القراء – ومعهم السيد أديب اذا أراد – أفرض أننى أملك مجموعة من كتب فلسفية عددها عشرة ، لكل كتاب منها اسمه الخاص ، وضعتها على رف ، وكتبت على الرف بطاقة تحمل هذه العبارة: «كتب فلسفية»، فهل تعنى هذه العبارة كتابا آخر يضاف الى الكتب العشرة بحيث يصبح عددها أحد عشر كتابا ؟ واضح أنها لاتعنى ذلك ، وأن كل مدلولها ينحصر فى الأفراد التى جاءت هذه العبارة لتجمعهم فى مجموعة واحدة ٠

لكن ثمة فلاسفة – ومن أعظم الفلاسفة – لم يأخذوا هذا الامر بهذه البساطة ، وأصروا على مبدأ ، هو أن يكون لكل اسم مسمى ، واذا لم يكن هذا المسمى فى عالم الأشياء من حولنا ، فهو فى عالم التصورات الذهنية ، ان لم يكن كذلك فى عالم غيبى مفارق ، ولست هنا بصدد الهجوم والدفاع ، تأييدا لمذهب دون مذهب ، لكننى



أريد القاء الضوء على العبارة التى نقلهـــا عن الكاتب المذكور ، والتى استنتج منها بأنها تهدم المجتمع ، وبالتالى يكون صاحبها قد حقت عليه اللعنة وحق العقاب، فكلمة «مصرى» التى ضربتها مثلا ، هى من الاسماء الكلية التى جيء بها لتدل على مجموعة بشرية اتصف أفرادها بصفات معينة، فافرض أننى كتبت قوائم شاملة لأسماء المصريين جميعا ، وجعلت لهـا بطاقة خارجية كتب عليها « المصريون » ، فالسؤال هو : هـل يكون لهذه اللفظة مسمى آخر يضاف الى الأسـماء الواردة فى القوائم ؟ لو سئل فيلسـوف كأفلاطون ، لقال : نعم ، ولو سئلنا نحن لاجبنـا بالنفى ، فعندنا أن ــ وسأورد العبارة نفسها التى أوردها الكاتب ــ « المصرى كلمة ليس لهـا فى ذاتهـا مدلول فيما عدا الأفراد الذين هـم مصريون ، والذين لكل منهم اسم خاص به » .

والحقيقة أن المشكلة قد تتخذ صورة أخرى ، فتكون : **هل الكل هو عبارة عن مجموع أجزائه أو أن مجموع الأجزاء لا يسـتوعب الكل الذى يحتويها ، وانما تبقى بقية هى التى تجعل من الكل كلا واحدا ؟** هبنى وضعت كرات من الحجر على هيئة مربع ، فهل يكون هذا المربع الناشيء هو مجموعة الكرات التى صنعته ، أو أن صفة « التربع » صفة ليست فى الاجـزاء ؟ تلك هى المشكلة التى تطبق على المجتمع وأفراده ، فيقال: هل المجتمع هو مجموعة أفراده فقط ، أو أن ثمة صفة مضافة الى هؤلاء الافراد هى التى تجعل منهم مجتمعا واحدا ؟ **فى اعتقادى أن ليس هنالك فى أية مجموعة سوى أفراد تلك المجموعة وما يكون بينها من علاقات ، بحيث اذا محوت تلك الافراد، وأزلت تبعا لذلك ما بينها من علاقات ، انمحت المجموعة من الوجود** ، والا لوقعنا فى مفارقات عجيبة : فهـل فى القطار شيء آخر غـير مجموعة عرباته والقـاطرة التى تجـرها ، وما بين تلك العربات والقاطرة من روابط ؟

والأمر بعد ذلك كله ــ حين يقال عن المجتمع وأفراده ــ لا يهدم مجتمعا كمـا يتوجس الخيفة « أديبنا » الكاتب ، فالمجتمع قائم ، والمشكلة فى طريقة تحليلية ؟ وسواء قلت انه ليس الا أفراده وما بينهم من علاقات ، أو قال « أديبنا » غير ذلك، فلا هو ولا أنا نعد من الخونة الذين ارتكبوا اثما فى حق الوطن والمواطنين .

٤

وخذ مثلا ثالثا لعبارات ينقلها عنى السـيد أديب ديمترى ، ليعلق عليها بنتائج يظن أنهـا متولدة عنها ، فهو ينقل عنى هذه العبارة : « اننا نحن التجريبيون العلميون لعلى يقين بأن ما قـد جرى العرف على تسميته بمشكلات فلسفية ، ان هو الا غموض فى استخدام الرموز اللفظية ، ولو استقام لهذه الرموز استخدامها لتبخـرت تلك المشكلات فى الهواء وزالت »

ينقل عنى هذه العبارة ليستنتج منها قوله : « ومعنى ذلك أن الصراع بين الفلسفات والمذاهب والأفكار منذ القدم لا يخرج عن كونه صراعـا لفظيا .. الصراع بين فلسفات الاسياد والعبيد ، الاقطاعيين والأقنان ، الرأسماليين والعمال مجرد صراع ألفاظ !! وتحت نفس العنوان صراع القيم ، الصراع حول الحق والعدل والحرية والسلام لايعدو صراع ألفاظ !! حتى لاصبح علم معانى الكلمات كما يقدمه الوضـعيون مذهبا شـاملا لخلاص البشرية »

اللهم لطفك يارب !

فأولا ــ حديثنا عن « المشكلات الفلسفية » كما يعرفها دارسو الفلسفة ــ واظن أن السيد أديب كان ذات يوم من هؤلاء الدارسين ــ فينقلهـا صاحبنا الى « **فلسفات الأسياد والعبيد ، الاقطاعيين**

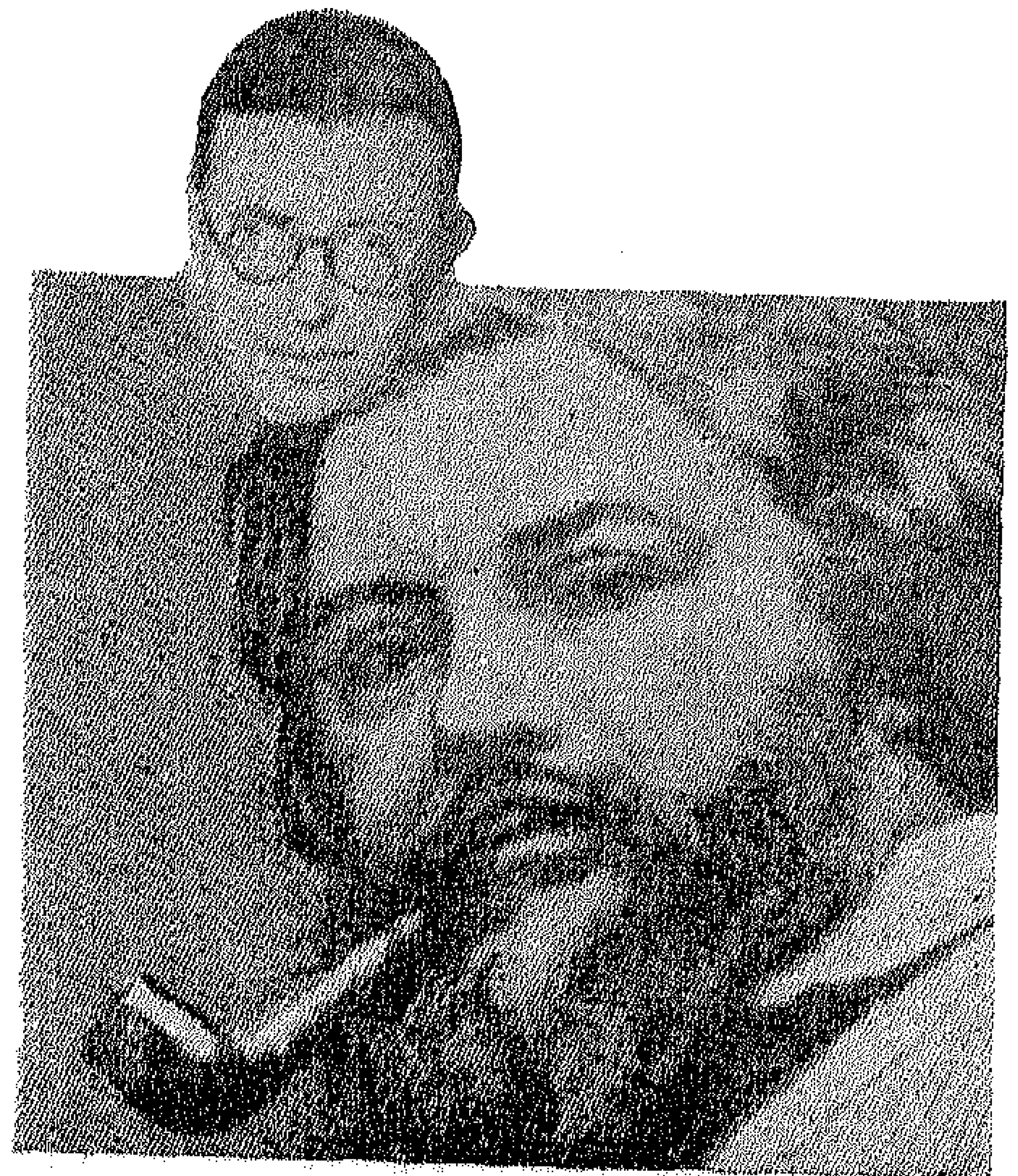
والأقنان الخ الخ ... فهل يتفضل على سيدى أديب بأن يدلنى على مكان أجد فيه فلسفة «العبيد» وفلسفة «الاقنان» ؟ عند من من الفلاسفة أقرأ هذه الفلسفة ، وله عند الله الثواب والأجر؟ ألا ترى معى أن هذه أمور تدخل فى أبواب السياسة والاقتصاد والاجتماع وتوشك ألا تمس نظريات المنطق والمعرفة والميتافيزيقا والأخلاق والجمال كما يعالجها الفلاسفة .

وثانيا — اذا قلنا ان المشكلة تزول اذا ما استقامت الألفاظ التى تدخل فى صياغتها ، كان معنى ذلك أن طرفى المشكلة يتساويان ؟ ألا يطرأ ببالك أبدا أنه ربما كانت نتيجة الوضوح اللفظى هى أن نتبين أين الصواب وأين الخطأ فتزول المشكلة ؟

هل أصارحك القول ياسيد أديب ديمترى ؟ اننى حين بلغت هذا القدر من هذا المقال ، ضاقت نفسى بما أصنعه ، وأمسكت عن المضى فيما كنت قد اعتزمت المضى فيه من تحليل لبعض ما ورد فى مقالك ، لأنه اذا كان التهافت الفكرى —وكدت أقول التفاهة — قد بلغ بصاحبه هذا المدى ، فما كان ينبغى أن ألقى اليه بالا ، لولا أن هنالك جمهورا يقرأ ، له علينا واجب نؤديه .

زكى نجيب محمود

الفن بين الواقعية والوجودية



« كوربيه ، أصدقاؤه وتلاميذه » . هذا هو اسم المعرض الذى يقام حاليا بمتحف مدينة أورنان مسقط رأس الفنان الكبير كوربيه .

والتقليد الجديد الذى أتبع فى هذا المعرض هو عرض أعمال الفنان والى جوارها أعمال أصدقائه وتلاميذه .. ومن أصدقاء كوربيه : كورو وبودان ، أما تلاميذه فهم باتا — كورنو وأوردينار وغيرهما من المجهولين فى عالم الفن على الرغم من عظمتهم الفنية .

أما القضية التى يثيرها هذا المعرض فهى الواقعية التى ميزت كل أعمال كوربيه وأعمال أصدقائه وتلاميذه .

وأما التساؤل الذى ألح على النقاد بعد مشاهدة هذا المعرض فهو : هل اخترع كوربيه سارتر ؟

بمعنى أن كوربيه هو الذى أثر فى سارتر وجعله يدخل الحياة الأدبية والفنية حاملا لواء الواقعية التى مالبث أن طورها الى ما سماه « بالوجودية » ، ثم « بالوجودية السارترية » وأخيرا « بالوجودية الواقعية » على حد تعبيره فى الوقت الأخير .

دفـــاع عن فكرنـــا الفلســـفى

● كيف بالله تتفتح « أكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك امامنا افكار عديدة ومذاهب شتى ندير الحوار حولها فى حرية كفلها لنا الميثاق ، ونتقصاها فى مصادرها ونصحب الفلاسفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم !

● اننا فى اشتراكيتنا فى المجال الايديولوجى والمجال التطبيقى نقدر ما « لماركس » من فضل فى ميدان « علم الاشتراكية » ونتعداه ، ونحن لا نعيش أفكاره بل نعيش واقعنا دون أن يمنع ذلك من الانتفاع بأفكاره ٠

● ان كل من يذهب الى أن ايديولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادىء ، لا يستهدف الا بلبلة الخواطر والايهام ضمنا بأن اشتراكيتنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية ٠

لقى الفكر الفلسفى والمشتغلون به فى مجتمعنا هجوما مسموما من كاتب مقال « **الفكر الفلسفى والصراع الاجتماعى**» فى العدد قبل الاخير من مجلة « الطليعة » ٠ وقد كان من الممكن أن نمر به دون أن نعبأ بالرد عليه لولا أنه يشكل حلقة فى سلسلة من الدراسات عن «**التيارات الفكرية فى الواقع المصرى** » جاءت أضعفها جميعا وأبعدها عن موضوعية الفهم ٠ وسأتناول فى ردى جانبين أحدهما يفضى الى الأخر ويتكامل معه ، أعرض فى الجانب الأول لمنهج الكاتب ومقاصده كما تستشف من السياق العام للمقال ككل ، **وفى** الجانب الثانى أتناول بالتحليل بناء المقال فى عناصره الاساسية التى يتألف منها ٠

لنتساءل أولا : هل ثمة دراسة جادة واعية فى المذاهب الفلسفية المختلفة تفصح عن وجهة نظر بازاء المشكلات قد نتفق عليها أو نختلف ، ولكن هذا لا يمنعنا من تقدير الجهد الذى أنفقه الباحث فى بحثه ؟**يؤسفنا أن نقرر من البداية أن الكاتب قد ضرب عرض الحائط بأصول البحث المنهجى السليم وهو يتصدى فى جرأة**

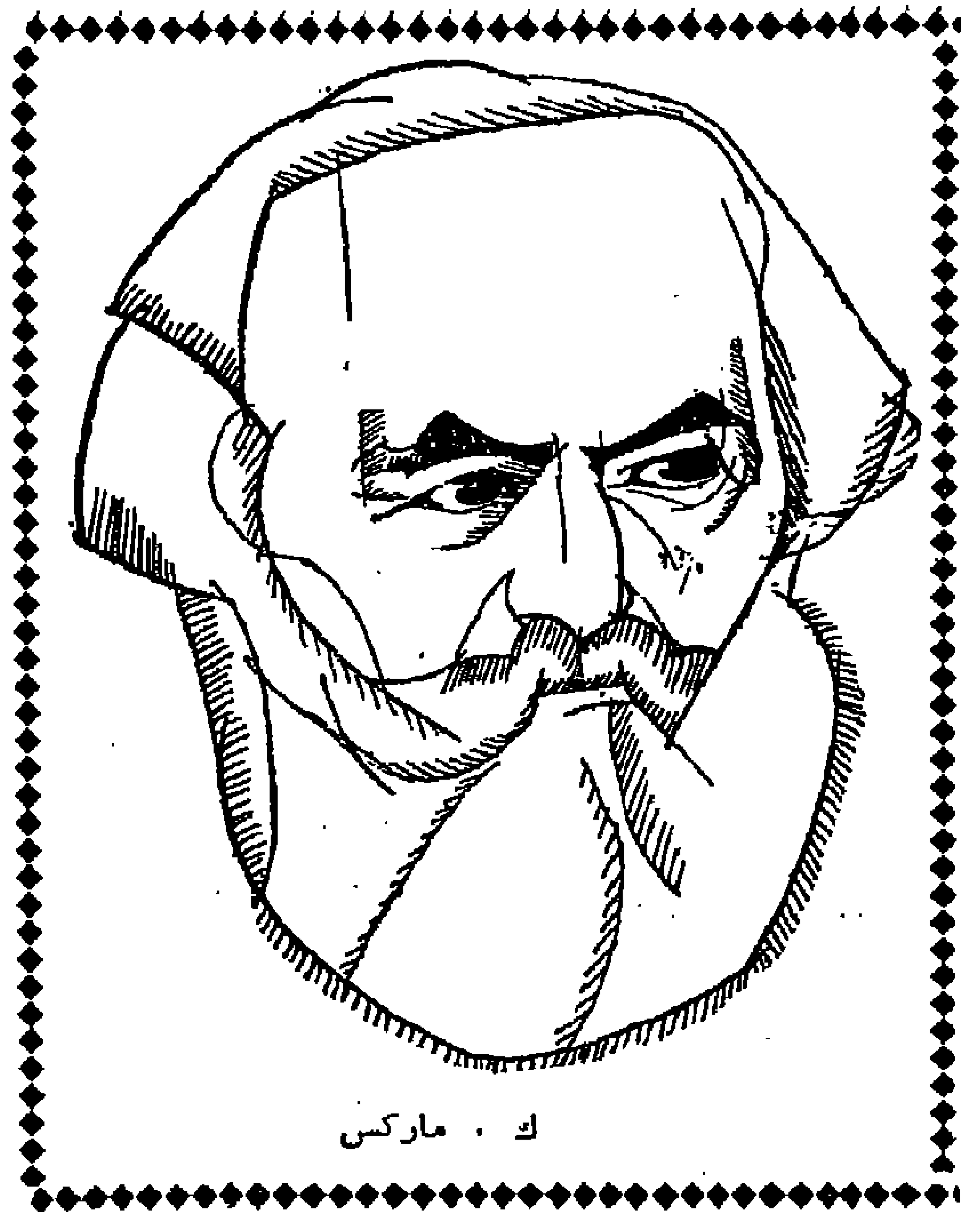
دكتور محمد فتحى الشنيطى

يحسد عليها لاصدار أحكام عامة على الأفكار والمفكرين . وأعماه ذلك عن توضيح القضية التى أوهمنا بأنه يحرص على الذياد عنها ، أعنى الاعتزاز بالفكر الفلسفى متجليا فى صميم حياتنا ملتحما بالضرورة بالسياسة والادب والفن حيث لا تتكون فواصل بين هذه المجالات المتفاعلة فى بوتقة الواقع الاجتماعى . يقول الكاتب : « ولا شك أن مراحل التحول والانتقال تتميز بالضرورة بشدة الصراع وحيويته ، وتعدد المدارس الفكرية والمذاهب الادبية والفنية ، وقد يكون من الخير فى مثل هذه المراحل أن تتفتح أكثر من زهرة فى داخل اطار الفكر الثورى **والطبقات** الثورية ، فمن المستحيل أن تكون الطبقات الثورية التى يضمها تحالف قوى الشعب العاملة من فكر واحد ومذهب واحد ومشرب واحد » . ويؤكد الميثاق هذه الظاهرة الصحية عندما يشير الى أن تجربتنا مفتوحة الابواب غير مغلقة ولا منعزلة .

ولو كان الكاتب حريصا على أن يمضى مع قارئه خطوة خطوة فى طريق تعزيز هذه القضية التى نؤمن بها ايماننا بمبادىء الميثاق والتزامنا بها ، لاستهل بها مقاله ، وذلك بعد أن نوه فى صدر المقال فى تواضع مشكور بأن الفكر الفلسفى فى بلادنا أوسع من أن يحيط به مقال واحد ، وأنه لذلك يكتفى بتناول بعض التيارات الفلسفية ، مؤثرا أن يكون العرض من ثنايا كلام المفكر نفسه . وهذا منهج طيب محمود لايختلف عليه اثنان .

بيد أن الكاتب ما يكاد يبدأ حتى يفلت منه الزمام وتقهره الفكرة الثابتة فى ذهنه ، فيثور على الدكتور زكريا ابراهيم فى عرضه القيم لتيارات الفكر الفلسفى فى عهد الثورة . ويجاهر محتدا بأن هذا الفهم خاطىء وضار لم ؟ لاننا لا بد وأن نشطر الفكر الفلسفى شطرين ، أحدهما تقدمى **(والتقدمية فى مفهوم الكاتب هى الفكر الماركسى القح)** وهو الحق ، والآخر « رجعى » **(والرجعية** فى مفهوم الكاتب أيضا هى جميع المذاهب **الفلسفية ، ما ذكر منها وما لم يذكر ، قبل « ماركس » وبعده) وهو الباطل .**

فكيف بالله تتفتح « أكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك أمامنا أفكار عديدة ومذاهب شتى ندير


ك . ماركس

الحوار حولها في حرية كفلها لنا الميثاق ونتقصاها في مصادرها ونصحب الفلاســـفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم! ليس ثمة ـ اتساقا مع رأى الكاتب وتناقضا مع دعوته الاولى ـ الا برعم واحد يفتحمنه زهرةواحدة يرضى عنها . أما كان أولى به أن يصرخ بذلك من البداية ، فيــذكر لنــا أنه يلتزم بالتفسير الماركسي للفكر الفلسفي بدلا من التمحك بالميثاق؟

ونحب أن نوضح للأفهام أن التســـليم بأن « ماركس » قد اكتشف قانون تطور المجتمـع الانسانى متأثرا باكتشاف « داروين » لقانون تطور الطبيعة العضوية ، هو كالتســليم بأن « نيوتن » قد اكتشف قانون الجاذبية . ولكن علم الطبيعة قد تطور بعد ذلك بفضل دراسات وملاحظات واكتشافات أخرى وأصبحنا اليوم نعيش عصر الطبيعة النووية ذاكرين « لنيوتن » الفضل مقدرين الخطوة التى خطاها فى مجـال البحث الفيزيائى وفى ارساء قواعد المنهج العلمى، فنحن نذكر « نيوتن » بالخير ونتخطاه . **وكذلك اذا كانت الاشــتراكية ذات أصول علميـــة لاستكشافها لطبيعة الواقع الانسانى ، واذا كانت تدين « لماركس » باكتشافاته فى هذا المضمار ، فاننا فى اشتراكيتنــا فى المجال الايديولوجى والمجال التطبيقى نقدر ما « لماركس » من فضل فى ميدان « علم الاشتراكية » ونتعداه . ونحن لانعيش أفكاره بل نعيش واقعنا دون أن يمنـع ذلك من الانتفاع بأفــكاره .** فضـــلا عن ذلك فالقانون فى مجال الطبيعية المـادية ينطبق على خامة متجردة من العاطفة والفـــكر والروح ، بينما القانون فى نطاق الطبيعة الانسانية ينطبق على خامة تجيش بالعاطفة والفكر والروح (وهذا ما يحرص « ماركس » على محقه مشددا التكير على الاديان والمثاليات) . ومن هنا تعـــددت التطبيقات بتنوع واقعيات المجتمعات بينمـــا لاتتعدد تطبيقات « الجاذبية » بتفاوت الاقاليم والاقطار .

فاذا كانت المقدمة التى نبدأ منها هى « علمية الاشتراكية » ، فان هذه العلمية عينها تقتضينا الموضــوعية فى النظر الى مجتمعنا ، وبمتتـد لا محيص لنا عن التسليم بأوضاع هذا المجتمع ومقوماته التى تختلف وتتنوع عن أى مجتمـــع آخر ، ومن ثم يشكل الايمان الدينى والاعتزاز بالقيـم الروحية المنبثقة من رسـالات الاديان السماوية جزءا لايتجزأ من صميم بنية هـــذا المجتمع ، وتأسيسا على ذلك لاتكون « العلمية » الا بالمعنى الانسانى الذى ألمعنا اليه . وقد يوهمنا الكاتب حين يلوح بشعار « العلمية » ويعتصم بمعاقلها أنه يسلم بهذا التفسير ، ولكنه فى غضون النقاش لا يستطيع أن يخفى اعتقاده الراسخ بأن الاشتراكية علم بالمعنى المـادى الطبيعى لهـذه الكلمة . فكيف بالله يكون التسليم بالقيم الروحية الا أن يكون هذا مجرد « **تعايش سلمى** » تقتضيه الاستراتيجية السـياسية « **للمذهبية المادية** » التى تتمسح بمسوح العلم . فما دام المجتمـع يتشبث بالقيم الروحية وما دام الميثـاق يعتز برســالات الأديان ، فـلا بأس « سياسـيا » و « مرحليا » بالتســليم بالجـانب الدينى ، والحرص فى كل ما يكتب عن « الاشـــتراكية العلمية » على التنوية فى عبارة أو عبارتين بهـذا . وهى حيلة من الحيل « التكتيكية » البارعة ، لا تنطلى على كل ذى فطنة .

وانطلاقا من هذه « الاستراتيجية السياسية » « للمذهبية المادية » وطبقا « للتكتيك المرحلى »،

ينبغى أن يكون هنالك التـزام بالميثـاق درءا للشبهة وحتى لا ينكشف المستور . وربما صح لنا أن نفترض بناء على ما تقدم أن ثمة « تعايشا سلميا » مع الميثاق .. وقد يعزز هذا الفرض ما نراه من حرص عند من يكتبون على هذا النمط على تذكيرنا دائما أبدا « بمرونة » الميثاق . يؤيد هذا الفرض أيضا أنه ازاء تعذر الانقضاض على الميثاق ، واستعصاء ، الهجوم المباشر على الايمان الدينى ، فليكن الانقضاض على التيارات الفلسفية مؤمنة وملحـدة مثالية ومادية وواقعية على حـد سواء . ولو كان الايمان بمبادىء الميثاق والالتزام بها هو المحرك لتحليل التيارات الفلسفية ونقدها من وجهة نظرنا وهو المنهج السليم الذى يحرص عليه أساتذة الفلسفة فى الجامعات لكانت هـذه دعوة كريمة يلقاها المفـكرون والباحثـون بالترحيب .

ولعل كاتب المقال قد تنبأ بهذه الورطة. ومن هنا حرصه من البداية على أن يؤكد أنه انمـا يحاسب المفكرين على أفكارهم لا على نواياهم . ولعمرى كيف يمكن أن نفصل بحد السكين بين الفكر والنية ! لا ياصاح ، ان الكتاب فى هـذا البلد الحر لا يخشون حسابك وحساب غيرك ، انهم فى جميع المجالات الأدبية والفنية والفلسفية يخوضـون التجـارب فى ثقة واعتزاز وكرامة ، يعيشون الاشتراكية جياشة بالحياة فى واقـع مجتمعنا ، مبثوثة فى العمل المنتج والعرق النبيل من أجل بناء صرح هذا المجتمع ، معتزين بالتراث القومى ، مؤمنين بالقيم الروحيـة النـابعة من رسالات الأديان السماوية . أتراه لا يرضى الا اذا لوح كل مواطن بشعارات العلمية المادية ولاجناح عليه بعـد ذلك فى النية ؟ ألا **ان اشـتراكيتنا اشتراكية صحية تولف فى عروة وثقى بين الفكر والضمير فتعتز بالقيـم الاخلاقيـة التى تبث فيها الدفء الطاقات الروحية** . واننا لنتساءل لم لا يكون الكاتب صريحا مع نفسـه ومع قرائه فيهاجم أيضا التراث الروحى (وهو يكتفى بما يشـبه الغمز) ما دام يتنافى تماما مع علميـة الاشتراكية فى مفهومه . ان المقدمات الماركسية لا بد حتما من أن تترتب عليها النتائج الالحادية، فما الحكمة يا ترى فى اخفاء النتائج والتشبث مع ذلك بالمقدمات ؟ !

أن أصول ايديولوجيتنا الاشتراكية قائمة فى الميثاق، حيث يتضح لنا أن ثمة عنصرين متكاملين العنصر العلمى المـادى والعنصر الروحى ولا غنى عن أيهمـا فى كل تطـوير حضـارى . بيد أن الحكمة فى نجـاح هذا التكامل بينهما تتمثل فى تحقيق التوازن فى النسب بحيث لا يكون جموح وتطرف أو جمود وتزمت . » **فاذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فان الحوافز الروحية والمعنوية هى وحدها القـادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغـايات والمقاصد** » ـ (الميثاق/الباب الثامن) .

وليس من شك فى أن للعنصر الانسانى الروحى أثرا فعالا فى مفهومنا للاشتراكية ، وعليه دون ما ريب المعـول فى تأليف القلوب للعمل بروح النضال والتضحية على الطريق من أجل مستقبل أفضل ، **اذ « يتعين علينا أن نذكر دائمـا أن الطـاقات الروحيـة التى تستمدها الشعوب من مثلها العليا النابعة من الاديان السماوية أو من تراثها الحضارى قادرة على صـنع المعجزات** » . (الميثاق ـ الباب الثامن) . وتترجم هذه القيم الانسانية العزيزة فى مجموعة من الاعمال تسترشد بالطبع بأحدث الأساليب العلمية ، **فان العمـل الوطنى المنظم القـائم على التخطيط العـلمى هو طريق الغد** » . ومن خلال التمـازج بين الضمير اليقظ بفضل الايمان بالقيم الروحية وبين الفكر العلمى المعتمد على الخطط المدروسة والأبحاث المنظمة ، تملأ القيم بمضمـون نابض بالحياة ، وتغدو الشعارات انجازات ثورية توحى بالثقـة والاعتزاز ، فيعمق بالتالى المفهوم الاشـتراكى للحرية والعدالة والمساواة .

***

ولننتقل بعد ذلك الى الشق الثانى ، فنتناول بالتحليل العناصر الأساسية التى يتألف منها بناء المقال :

١ ـ ادعاء عدم وجود ايديولوجية واضـحة القسمات ننطلق منهـا ونجتهد فى تطبيقاتها مع الالتزام بمبادئها .

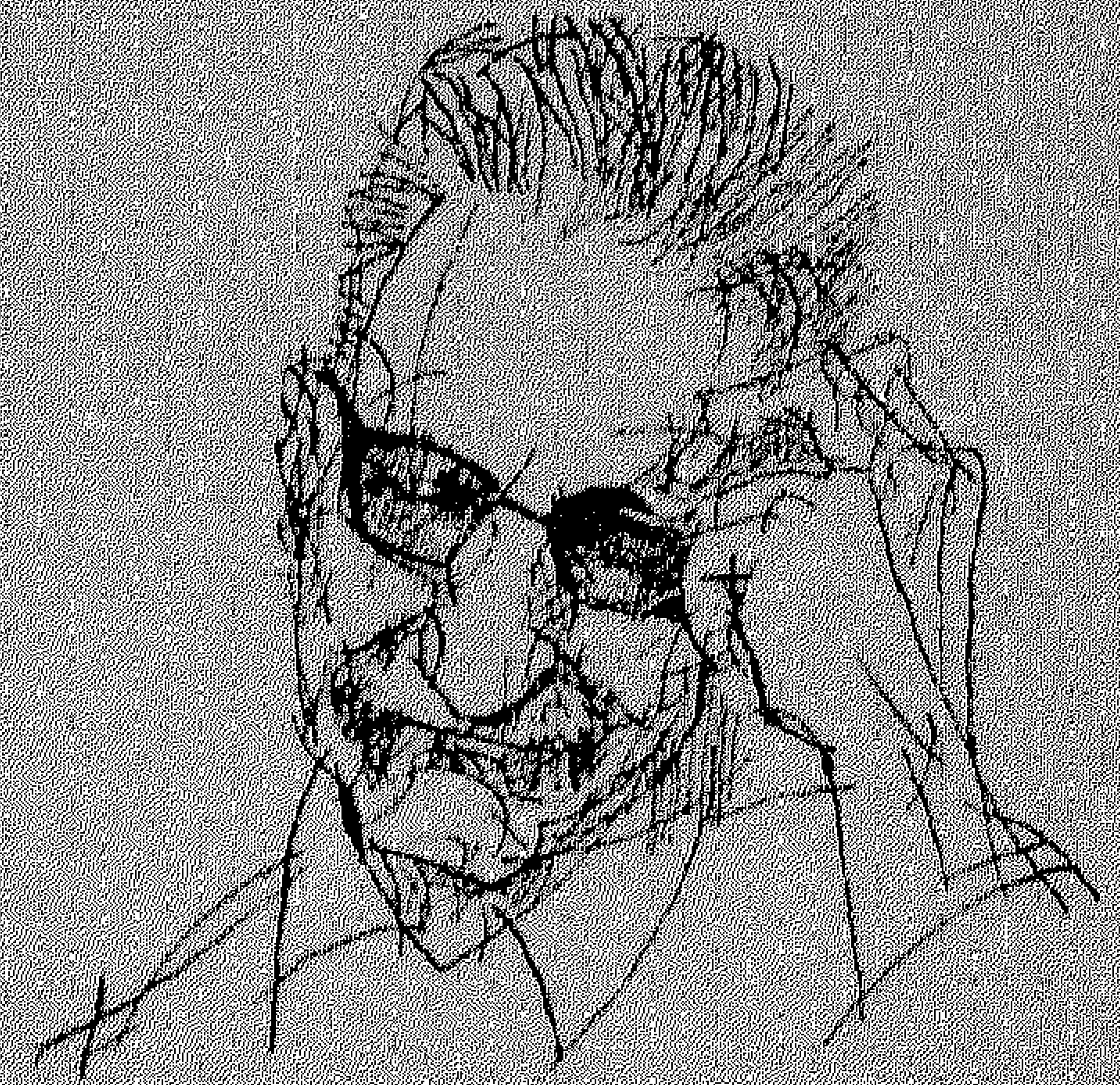
٢ ـ مادامت الايديولوجية لم تتضح بعـد فالخطر داهم من المذاهب الفلسفية .

٣ ــ غمز مضمر للتيار العربى الروحى فى فكرنا المعاصر .

١ ــ يتجلى هذا الادعاء فى الفقرات التالية التى وردت فى المقال : « ... ولكنها فى حاجة الى مزيد من الحوار العميق والودى لاجلاء وتحديد المزيد من الحقائق ، **وبلورة ايديولوجية واضحة المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها .** (ص ٥٣) ــ « .. خاصة وأن هدم الاقطاع وقيمه فى بلادنا لم **يقترن بتبلور كاف للايدلوجية** الاشتراكية الثورية . » (ص ٦٢) ــ « .. كل هذه فلسفات غير معزولة عن تيارات الفكر العالمى ، ومن هنا فان **بلورة فكر ثورى حقيقى وايديولوجية علمية هى مهمة الساعة بلا شك ،** لسد الطريق على فلسفات الرجعية وأفكارها المعادية » (ص ٦٢) .

وفى هذا الادعاء يكمن الخطر . وهو ادعاء تلتقى عنده الشيوعية والرجعية على ما بينهما من عداء . وهذا الادعاء هو الذى ينبغى على التقدميين الاشتراكيين المخلصين دحضه وردعه. **فلا مشاحة فى أن أيديولوجيتنا قائمة بأصولها فى الميثاق ، وانما تفتح أبواب الاجتهاد فى التطبيقات وتعميق الفكر الثورى لالتماس الحلول للعقبات والصعوبات التى تعوق تطبيق هذه المبادىء والأصول** . أرأيت الى أن هذا الادعاء الوارد فى المقال يعزز الفرض الذى افترضناه فى أن ثمة « تعايشا سلميا » مع الميثاق ، وهذا التعايش لا يمنع بالتالى من التسلل بالدس فيما يشكك فى وضوح المبادىء والمطالبة ببلورتها من خلال الفكر الثورى **(وهو فى مفهوم الكاتب ، الفكر الملتزم بالمقدمات والنتائج الماركسية دون غيرها)** . ومما يعزز فرض «التعايش السلمى» قوله « ولكن القوى الاجتماعية الاساسية الثورية فى تحالف قوى الشعب العاملة تتفق حول مبادىء وحقائق أساسية عن الثورة : حتمية الثورة وحتمية الحل الاشتراكى ، ومفاهيم الاستغلال والملكية والعلم والاشتراكية العلمية ، ومبادىء الاقتصاد الاشتراكى ، ولكنها فى حاجة دائما الى مزيد من الحوار العميق والودى لاجلاء وتحديد المزيد من الحقائق وبلورة ايديولوجية واضحة المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها ، على


و . جيمس


ع . العقاد

ان هذا الحوار الودى شيء ، والصراع الضارى ضد الافكار والفلسفات المعادية التى تفرزها الطبقات المخلوعة شيء آخر . « **ففضلا عن التشكيك فى وجود مبادىء لايديولوجية واضحة، يذكر بعض هذه المبادىء من عنده ولا يعود بها الى مصدرها فى الميثاق ، غافلا تماما عن التنويه بتشبثنا بالقيم النابعة من الايمان الدينى** ».

ان كل من يذهب الى أن ايديولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادىء ، لا يستهدف الا بلبلة الخواطر والايهام ضمنا بأن اشتراكيتنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية . ومن هنا ينتقل الكاتب من العنصر الاول فى بناء مقاله الى العنصر الثانى ليتعقب المذاهب الفلسفية متمثلا فيها خطرا داهما على الفكر الثورى .

٢ — لايسعنا أن نوضح للقارىء مفاهيم الفلسفات التى انبرى لها الكاتب فى انفعال ذاتى محموم لم يعد يتسق مع زعمه فى صدر مقاله بانه يحرص على العرض الموضوعى من خلال أفكار أصحاب هذه الفلسفات . وانما يعنينا أن نبين خطأ الأساس الذى استند اليه الكاتب فى عرضه . فهو متشبع بالرأى الذاتى والانفعال الشخصى ومن هنا هجومه على الدكتور زكريا ابراهيم الذى توسل بالمنهج العلمى والتزم بالتأريخ الموضوعى فى عرضه لتيارات الفكر الفلسفى فى عهد الثورة ، وهو ما أشرنا اليه من قبل .

وهو يدعونا الى الأخذ معه بمفهوم غريب للفلسفة وهى أنها على خلاف السياسة لابد فيها من موقف واحد ، فاما حق واما باطل . وفى التسليم بذلك افتئات فى تفسير الفكر الفلسفى، **فاذا صح أن حقائق العلم لا يختلف عليها اثنان ، فان الفكر الفلسفى من حيث هو كذلك فكر مختلف** ، فقد يشتد الصراع بين المفكرين حول مفهوم المنطق من حيث الصورة أو من حيث المادة وحول تفسير المعرفة هل تنبثق من التجربة أولا وبالذات أم أن هنالك مقولات عقلية أوليه، وحول الفضيلة على النمط السقراطى أو الواجب على الطراز الكانطى .. وقد ينكر البعض الميتافيزيقا ويعتبرها خرافة وقد يتشبث البعض الآخر بالابحاث الميتافيزيقية ويعتبرها دعامة وطيدة لا غنى عنها لكل حياة انسانية ، وكما يختلف المفكرون فى الفلسفة يختلف المتأدبون والمشتغلون بالفن . ومن هنا لا تستطيع أن تصم تفكيرا فلسفيا بالرجعية أو تسمه بالتقدمية . وقد يختلف المفكرون والمتفلسفون والادباء والفنانون ويلتقون عند عقيدة سياسية واحدة ويكون منهم جميعا رغم اختلافهم وتعدد أنحاء النظر عندهم مواطنون صالحون يشيدون معا صرح مجتمعهم ولا يألون جهدا فى تعزيز هذا الصرح . ومن هنا **فان اشتراكيتنا بالمفهوم العلمى الانسانى الذى وضحناه تتيح للمفكرين أن يصولوا ويجولوا فى مختلف مجالات الادب والفن والفلسفة سواء بسواء . ومن أخطر الخطر وصم كل من يأبى** الالتزام بالماركسية بأنه رجعى ، بينما الثناء على **كل من يعتنقها بأنه تقدمى** . نحن فى اشتراكيتنا لا نرضى عن هذا الحقد الماركسى الذى يتلظى غيظا وكمدا من المذاهب الفلسفية كلها دون ما استثناء .

ويرتب الكاتب على عرضه البرقى لمجموعة من المذاهب الفلسفية ما بين وضعية منطقية وبراجماتية ووجودية وواقعية حيادية — وهى كلها فى تصوره فلسفات الرجعية — أقول يرتب على هذا العرض حكما عاما غاية فى الغرابة : « الفلسفات الرجعية عموما ، وفلسفات الطبقات الرأسمالية الكبيرة والاحتكارية على وجه الخصوص فى عصرنا ، والوضعية على رأسها ، تضع هدفا أساسيا لها ، الغاء الصيرورة والتغير وتجميد الظواهر ، مهما تحدثت بعكس ذلك ، والقضاء على مفاهيم الضرورة وتزييف معنى السببية لأنها فلسفات تدافع عن الجمود وتعادى التغير والثورة . وتفزع من العلم بمفهومه الشامل لأنه يكشف عن حقيقة نظامها الاجتماعى وتناقضاته الداخلية وفساده وحتمية زواله كنظام استغلالى . فليتنبه اذن كل وطنى مخلص الى هذه المؤامرة الفلسفية التى تدبر فى الخفاء ! وليستعد كل منا للقضاء عليها فى مهدها . النجدة النجدة ! ! لقد اجتمع « راسل » و « وتجنشتين » مع « جيمس » و « ديوى » مع « سارتر » و « جابريل مارسيل » و «كارل ياسبرز» مع « صموئيل ألكسندر » .. وبقية

الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم أحياء وأمواتا في مكان ما ، ليتآمروا على المجتمع الانسانى ! ،

وتأسيسا على ما تقدم فكل من يشتغل بالفلسفة ويكتب فى هذه المذاهب « رجعى » لا محالة وبخاصة اذا هاجم الماركسية . ومن هنا حرص الكاتب على التركيز على الدكتور زكى نجيب محمود . وتنكشف نية الكاتب حين يلوح فى سياق المناقشة بأن زكى نجيب جعل « شغله الشاغل تفنيد المادية الجدلية والتصدى لتيار الماركسية » . هذا هو الذنب الذى لا يغتفر ! أما الدكتور عبد الرحمن بدوى فمع كونه ممثلا للاتجاه الوجودى الرجعى فى نظر الكاتب ، ويستمد جذور فلسفته فى الأساس من الفلسفة الالمانية الرجعية (ولا تنسى أن « هيجل » علم هذه الفلسفة وأن « ماركس » يناصبه العداء) . فهذا لا يعنى بالطبع انكار الكاتب « للدور الرائد لاستاذنا عبد الرحمن بدوى فى خدمة الفكر الفلسفى عامة ونشر التراث العربى (يقصد الاسلامى) على وجة الخصوص» . والحكمان متناقضان اذ كيف يكون رائدا وهو يدعو على حد قوله الى المذهب الوجودى « فى صورته الفردية والذاتية الصارخة ، ومعاداته الصريحة للعقل ، ولكل ما هو عام واعترافه بالجزئى وحده ، فيسكن نفس القلعة التى تسكنها المذاهب الوضعية الحديثة وان لم ينتم اليها ، قلعة الرأسمالية المنهارة ... الخ » . هذا هو العجب العجاب .

فاذا علمنا أن الوجودية أشد عداء للماركسية من الوضعية المنطقية ، فربما كان التفسير فى أن عبد الرحمن بدوى لم يجعل « شغله الشاغل تفنيد المادية الجدلية والتصدى للماركسية » كما فعل زكى نجيب محمود .

أما البراجماتية فهى فى نظر الكاتب فلسفة تزيف العلم وتلغى العقل ! «فهى فلسفة الطبقات الرأسمالية الكبيرة التى أصبحت تعادى العقل . والبراجماتية بالذات تعبير صريح ومصفى عن الرأسمالية الامريكية لا تشوبه شوائب المذاهب الاوروبية التى تتأثر بدرجة أو بأخرى بفلسفات الاقطاع ، وهو تعبير فج عن رغبتها فى النجاح وتحقيق السيطرة بأى وسيلة لا تثقلها قيمة من القيم حتى ولو كانت اقطاعية » . **الحق أننى أقر مع طول صحبتى لبعض الفلاسفة البراجماتيين أننى عاجز تماما عن فهم هذه الاحاجى والالغاز ، هل هذا كلام فى السياسة أم فى العلم أم فى الفلسفة أم هو دردشة فى سوق الخضار ؟** وينطلق المفكر الهمام وقد تم له تقويض البراجماتية ليتهجم على مدرسة اسماعيل القبانى التربوية . فهذه المدرسة مسئولة عن ضعف التعليم ، وهو يدعو الثوريين الى استئصال نفوذ هذه المدرسة الرجعية . أهكذا تهدر الكرامات وتكال الاتهامات جزافا ودون تمييز ؟

وصاحب المقال متململ لا يقر له قرار ، ولايحب أن تكون هنالك نظرة فلسفية لا فى المنطق ولا فى المعرفة ولا فى الميتافيزيقا ولا فى الاخلاق ، فكل المذاهب أقامها أصحابها للتزييف والتضليل ، فاذا قامت دعوة جديدة الى الحياد الفلسفى ، فان هذه الدعوة « تحمل كل قسمات فكرية البرجوازية الوطنية ومثقفى البرجوازية الصغيرة الخاضعين لنفوذها ، فهى تمقت الاستعمار والاحتكار وتخشى الشعب ، تعادى الامبريالية وترتعد من الاشتراكية ، فهى ضد الشرق وضد الغرب،ضد المادية وضد المثالية، تجرى وراءوهم الحياد ولكنها لا ترقص سوى رقصة الطير المذبوح وتقف بفكرها هذا احتياطيا للرجعية « ولكن الدكتور يحيى هويدى صاحب هذه الدعوة « الرجعية » أقل معاداة للجدلية من الآخذين بالوضعية ،بل هو ينقد الوضعية فى كتابه « ما هو علم المنطق » والوضعية يمثلها زكى نجيب محمود وهو عدو عات للماركسية واذن فالكاتب يعود ويرضى لهذا السبب دون غيره — ويرضى بقدر — عن يحيى هويدى .

أظننا لسنا بحاجة بعد ذلك الى تأكيد تخبط كاتب المقال واندفاعه بالحقد الشخصى الى أقصاه . وله العذر فى هذا مادام كل من يشتغل بالفلسفة لا يسبح بحمد الماركسية !

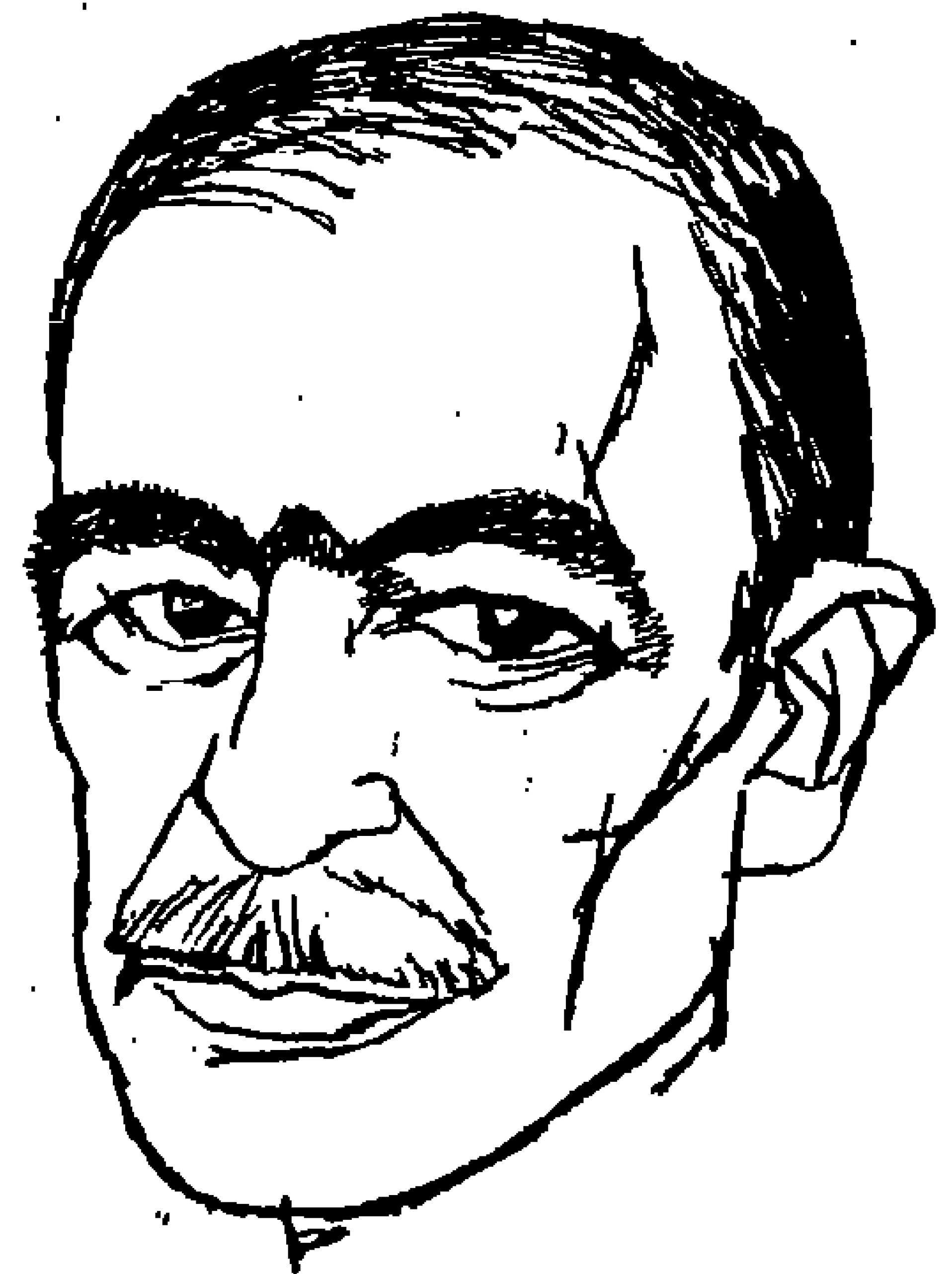
٣ — وثمة تيار فكرى مصرى اسلامى معاصر له أثر عميق فى التطوير الفكرى فى مجتمعنا أدبا وفلسفة تتمثله — مع خلاف — بين هذه الشخصيات عند جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده والعقاد ولطفى السيد وطه حسين وعند

مصطفى عبدالرازق ومحمود الخضيرى ومصطفى حلمى ، وعند عثمان أمين فى دعوته الى الفلسفة الجوانية ،وهى فلسفة تقدم الروح على المادة وتعتز بالقيم الاخلاقيةوبالكرامة الانسانية والعزة الوطنية . **ولكن الكاتب يشوه هذه الصورة الجميلة لما يمكن أن نطلق عليه المدرسة الاسلامية المعاصرة فيغمزها غمزا رخيصا فى شخص أحد المفكرين العباقرة الذين نفخر بهم ونعتز بما خلف لنا من تراث فذ مهما اختلفت بصدده الآراء ، وهو العقاد صاحب العبقريات و « الانسان فى القرآن »** والذى لا يعدو أن يكون فى نظر صاحب الفتاوى الفلسفية ، ممثلا « لفلسفة أقسام البرجوازية المرتبطة بالاستعمار والفكر الغربى الرجعى » . ونحب أن نذكر القارىء بأن العقاد كان من المنددين بالماركسية، وتلك كبيرة الكبائر .

وماذا بعد هذا ؟ ! ماذا بعد أن بين لنا الكاتب أننا فى حاجة الى ايديولوجية وأن المذاهب الفلسفية رجعية وامبريالية ، وأحاط بالشبهة غمزا المفكرين الوطنيين المخلصين ، ماذا بعد هذا الا أن نمتثل للمعلم الاشتراكى على الطريقة الماركسية حتى تنزاح عن كاهلنا وطأة «الرجعية وينعم علينا بعد اختبار دقيق بوسام«التقدمية». هدانا الله وهداه الى سواء السبيل .

محمد فتحى الشنيطى

عصر كينز الذى انتهى


ج.م كينز

الف « ليكتشمان » كتابا عن الاقتصادى البارع « جون مينارد كينز » الشخصية الفذة التى شغلت أذهان الكثيرين ، والذى سلم السياسيون بمكانته وأكد الصحفيون شهرته ، وما زال العلماء يدرسون نظرياته وأفكاره الاقتصادية التى كان لها أكبر الأثر فى القرن العشرين . وليكتشمان ــ رئيس قسم العلوم الاقتصادية فى جامعة نيويورك ــ يعتبر أول أمريكى يؤلف كتابا خاصا عن حياة « كينز » وأعماله وأثره فى زمننا المعاصر .

ولقد تكلم « ليكتشمان » عن العناصر الرئيسية التى أثرت فى تطور هذا العبقرى ، فذكر نشأته الكريمة ، وما حازه من انتصارات مبكرة فى جامعتى « ايتون » و « كامبردج » . كما أشار الى صداقاته مع « فيرجينيا وولف » و « فورستر » ، والى مؤلفاته العديدة ذات الاثر الكبير فى الفكر الاقتصادى الحديث ، وعلى رأس ما قدم « كينز » تقف « النظرية العامة » التى صدرت عام ١٩٣٦ . وفيها يعلن « كينز » أن الدولة تستطيع أن تتحكم فى الدورات الاقتصادية وأن تحل مشكلات البطالة وتضخم السكان وذلك بمسح شامل للميزانية القومية وبتنظيم بسيط للضرائب الحكومية ونسبة الفوائد والربح ، وخلاصة آراء كينز « أن الانسان يستطيع أن يتحكم فى حالته الاقتصادية » .

ومن آراء « جين بابتست » ــ الاقتصادى الفرنسى الشهير فى أوائل القرن التاسع عشر .. أن علوم الاقتصاد يجب أن تتحرك بدقة وحساسية شديدة لتواجه التدهور أو الارتفاع فى الأسعار . فدخل الدولة يحدده الانتاج . وهذا الدخل ينفق بالتالى فى شراء مايلزم المجتمع وفى الاستثمار. ولقد اعتنق الاقتصاديون رأى «بابتست» هذا لأكثر من مائة عام على الرغم من أنه لم يقض على عدم استقرار الأحوال المالية . ظل قائما الى أن حطمه « كينز » برأى آخر وهو ضرورة تدخل الحكومة للقضاء على الأزمات المالية والا سيظل الاستهلاك مذبذبا نتيجة صرف الأجور وعدم استثمار المدخرات .

ولقد عرف « كينز » دائما بأنه المدافع عن الحرية الاقتصادية ، وأول من نادى بسياسة ضغط المصروفات أو رفع الضرائب فى أوقات تضخم الاستهلاك وزيادته .

المادية التاريخية

عند لانجه

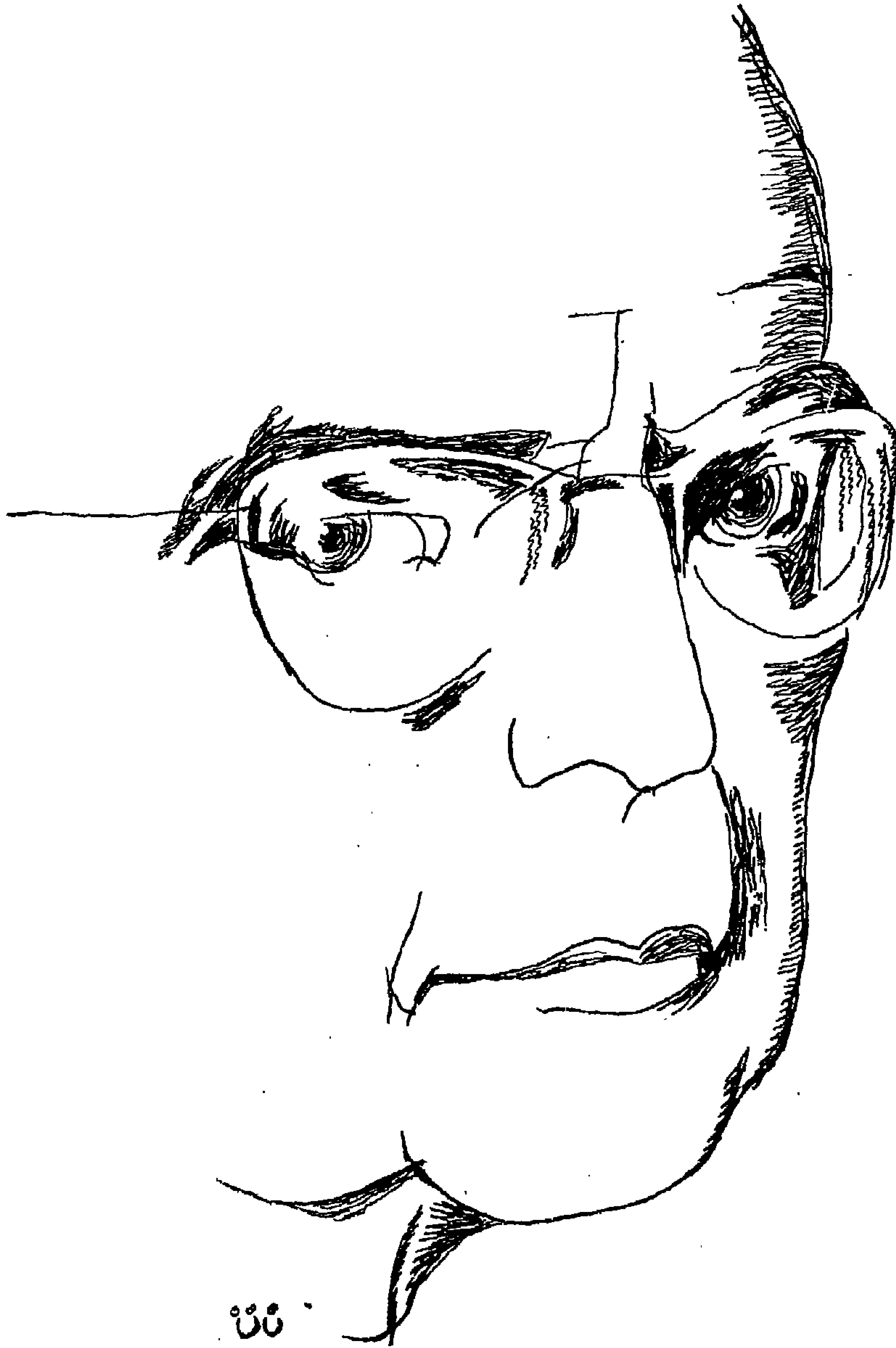
فؤاد محمد شبل

● يرى اوسكار لانجه ان المادية التاريخية تفسر تطور المجتمع البشرى بأسره ، وينادى باستحالة فصل المادية التاريخية عن الفلسفة المادية ، وينبذ اى تفسير لفكرة مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة بالعمل الاقتصادى وحده ٠

● فليست الافكار هى التى تهيمن على العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية الاجتماعية ، ولكن تاريخ الانسانية هو الذى يعين تطور وسائل الانتاج فتغيرها يؤدى الى تطور الآراء ٠

● الثورة الاجتماعية هى اداة التخلص من متناقضات الحياة الاجتماعية ، ففى وسع الثورة الناجحة تجريد الطبقة المميزة فى المجتمع من سيطرتها على وسائل الانتاج ٠

فى أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، توفى الأستاذ أوسكار لانجه الذى يعتبر من ألمع فلاسفة الاقتصاد الاشتراكى فى العصر الحديث ٠ ولقد سعدت عدة مرات بالاستماع الى محاضراته فى مصر والخارج ، وبقراءة طائفة من مؤلفاته ٠ ثم التقيت به بوارسو خلال عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٣ ٠ ولعل هذه العجالة التى أقدمها للقارىء ، تفى – بعض الشىء – بما أكنه من تقدير عظيم لهذا المفكر الكبير الذى لا ينكر فضله وتأثيره على الفكر الاشتراكى المعاصر ٠



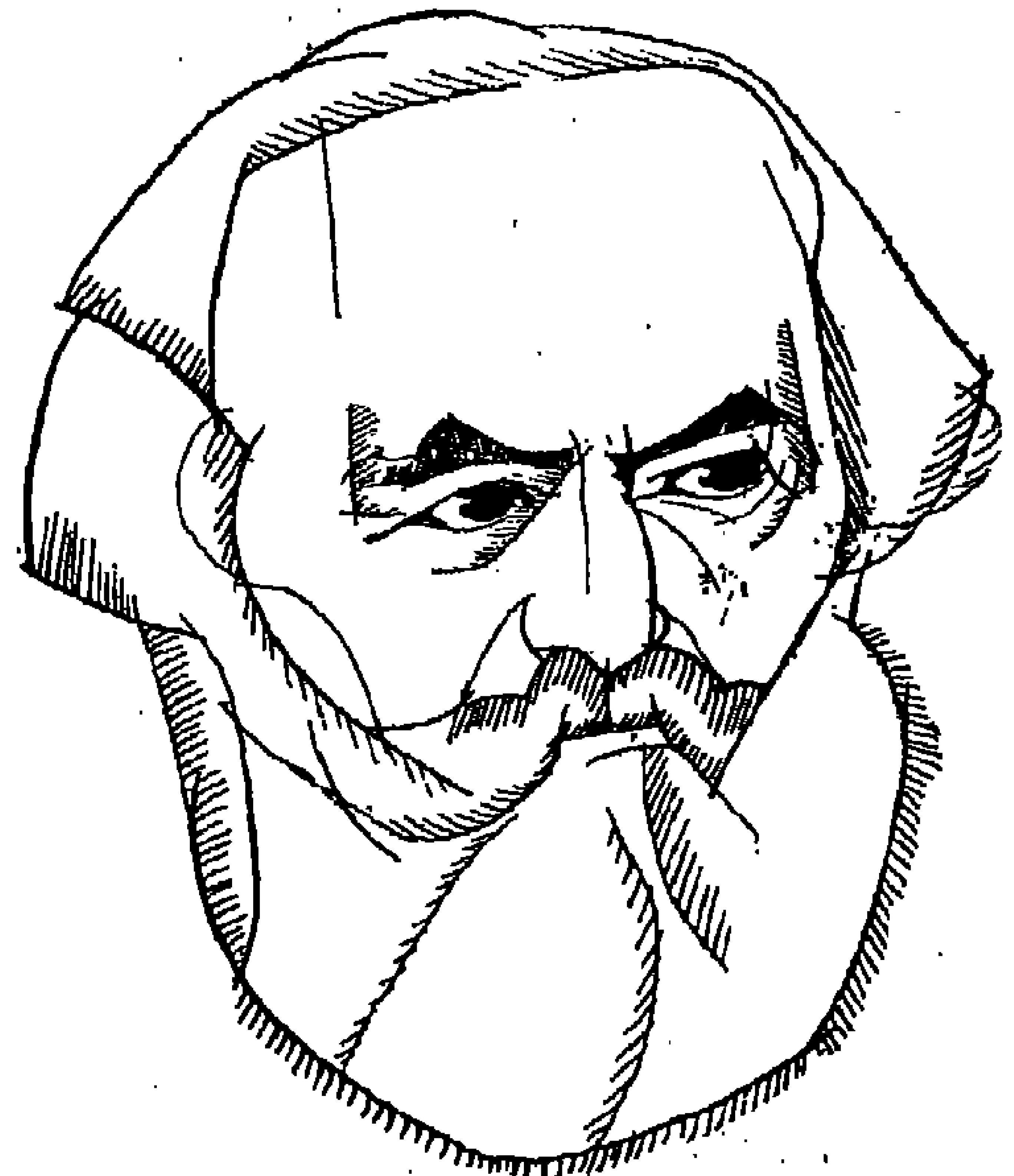
ولد أوسكار لانجه فى ٢٧ يوليه سنة ١٩٠٤٠ وأصيب بالتدرن الرئوى فى صباه ، فأرسله والداه الى احدى مناطق النمسا الجبلية ، حيث أمضى سنوات الحرب العظمى الأولى • وبعدها عاد الى وطنه والتحق بمدرسة ثانوية •

وأقبل ـ فى صدر شبابه ـ على قراءة المؤلفات الاشتراكية **لكارل ماركس وفردريك انجلز وكارل كوتسكى** • بالاضافة الى مؤلفات **داروين وايرنست هايكل** • واهتم بدراسة الموضوعات الشرقية • والتحق بجامعة بوزنان ثم بجامعة كاراجوف • وبعد تخرجه ، عمل مساعدا للأستاذ كريزانوفسكى أستاذ كرسى الاقتصاديات بهذه الجامعة • وفى عام ١٩٢٧ ، أصبح عضوا بالحزب الاشتراكى البولندى •

كانت باكورة انتاج لانجه العلمى ، دراسة لتاريخ القانون فى القرون الوسطى ، نشرها عام ١٩٢٥ ، ثم نشر رسالته للدكتوراه عن الأزمات الاقتصادية فى بولندا • وتتابعت مقالاته

ودراســـاته . ثم تلقى من مؤســـسة روكفلر الامريكية منحة لمدة عامين للدراســـة فى أمريكا وانجلترا. وهناك نشر رسالتين بمجلة «الدراسات الاقتصادية » Review of Economic Studies **عن نظرية الاقتصاد الاشتراكى** . ولما تعذر عليه العمل الجامعى فى بولندا ، هاجر الى الولايات المتحدة حيث عمل محاضرا بجامعتى كاليفورنيـا وستانفورد . ثم عين عام ١٩٣٩ أستاذا مساعدا للاقتصاديات بجامعة شيكاغو ، ثم رقى الى درجة الأستاذية . ونشر بأمريكا طائفة من الدراسات أهمها كتابه المشهور « **مرونة السعر والعمالة** » الذى نشره عام ١٩٤٤ .

وعاد لانجه الى بولندا فى صيف عام ١٩٤٥ . فعينته الحكومة البولندية سفيرا لها فى الولايات المتحدة وعضوا بمجلس الأمن بالأمم المتحدة . وتميز بمناصرته لمبدأ التعايش السلمى ، ونزع السلاح وتحريم استخدام الأسلحة النووية ، وبمناداته بتعاون الأمم جميعهـــا فى ســـبيل رفاهية العالم الاقتصادية . وعين فى نهـــاية عام ١٩٤٧ عضوا بالحزب الاشتراكى البولندى ، ثم انتخب عضوا باللجنة التنفيذية المركزية . وفى نهاية عام ١٩٥٥ ، انتخب عضوا بمجلس الدولة ثم نائبا لرئيسه منذ عام ١٩٥٧ . وقد شـــغل طوال الســـنوات ١٩٥٧/١٩٦٢ منصب رئيس


ك . ماركس

المجلس الاقتصادى . وألقى عديدا من المحاضرات فى بلدان كثيرة ، فزار القاهرة عام ١٩٦١ بدعوة من البنك المركزى وألقى محاضرات عن **التنميـة الاقتصادية والتعاون الدولى** » .

ويعتبر كتاب « **الاقتصـــاد السياسى** » أهم أعمال الأستاذ لانجه . وقد شرع فى تأليفه عام ١٩٥٧ ، وسجل فيه آراءه الفلسفية وتجاربه العلمية . وقدر له أن يضم ثلاثة مجلدات :

يبحث الأول : فى علاقة الاقتصاد السياسى بالمادية التاريخية ، مشكلة القوانين الاقتصادية ، أسلوب الاقتصاد الســياسى ، العــلاقات بين النظريات الاقتصادية والحقائق العملية ، المضمون الاجتماعى لعلم الاقتصاد .

ويعالج الثانى : النظرية العــامة لاعــادة الانتاج ، تجميع رؤوس الأموال ، الاستثمـار والتقدم الاقتصادى ، انتاج السلعة ، قانون القيمة وتكوين الفائض الاقتصادى وتوزيعه على بنـود المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية .

ويتخصص الثالث فى : تحليل أوضـاع النظم الرأسمالية والاشتراكية ، بحث مشكلات الترابط بين الرأسمالية والاشتراكية فى العصر الحديث.

ونشر الجزء الأول عام ١٩٥٩ . وترجم الى عدة لغات منها الفرنســية والانجليزية واليابانية والأسبانية والألمانية . ولم يظهر المجلدان الأول والثانى . ولعل المؤلف قد أتم قدرا ضخما من الثانى .

ولم تنحصر ثقافة الاستاذ لانجه في المسائل الاقتصادية البحتة . اذ كان موسوعى الثقافة والى تعـدد الوان ثقافته يرد توفيقـه كعالم اقتصادى وفيلسـوف عظيم . فهـو قد اعتنق طوال حياته فكرة ان العالم الاقتصـادى يجب أن يحيط بالفلسـفة والتـاريخ والنظـرية الاجتماعية والسـياسية والرياضة والاحصـاء والعـلاقات الدولية والمشكلات الاجتماعية على اختلافها . وان يلم بعلم النفس .

وترجع جذور التفكير العلمى لأوسكار لانجه ، الى مؤلفات ماركس وانجلز ـ أساسا . لكننــا نلمح تأثر تفكيره الايديولوجى بآراء جمهـرة من المفكرين الاشتراكيين نذكر من بينهم : كوتسكى

ومهرنج Mehring وهيلفردنج Hilferding من أساتذة المدرسة الماركسية الألمانية ، وبليخانوف Plekhanov من المدرسة الروسية القديمة ، ثم بوير Bauer وأدلر Adler من المدرسة النمسوية . وفوق هذا كله ، يأتى لينين الذى تأثر به لانجه كثيرا .

واذا كانت الموضوعات التى طرقها لانجه ابان حياته قد جاوزت المائة والعشرين فان رسالته عن «المادية التاريخية» أعظمها بلا مراء، اذ جعلت منه قطبا من اقطاب فلاسفة الاشتراكية

أساس فكرة المادية التاريخية

يعرف انجلز المادية الجدلية بأنها «**علم القوانين العامة لحركة وارتقاء الطبيعة والمجتمع والفكرة**» . ويقول عن المادية التاريخية بموضع آخر .

ان القوى الاجتماعية الفعالة تعمل تماما كالقوى الطبيعية : على غير هدى ، بقوة مدمرة ، طالما كنا لانفهمها ولانقدرها . ولكن طالما نفهمها وندرك فعلها واتجاهها وآثارها ، فانه يتوقف علينا ـ وحدنا ـ اخضاعها لارادتنا .

وبوساطتها نتوصل الى أغراضنا ... فاذا ما فهمت طبيعتها ، يمكن أن تتحول فى أيدى المنتجين الذين يعملون معا ، من سادة مردة الى خدم طيعين » .

فالمادية التاريخية هى تفسير احداث التاريخ وسير الاجيال ، من حروب ومجاعات ، وقيام دول وفنائها وارتفاع عروش وسقوطها .. وما الى ذلك تفسيرا يستند الى العوامل الاقتصادية . فليست الافكار هى التى تهيمن على العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ولكن تاريخ الانسانية هو الذى يعين تطور وسائل الانتاج ، فتغيرها يؤدى الى تطور الآراء . وأى نظام يجب بالضرورة وبمقتضى نموه ـ أن يصل الى نقيضه ولهذا فان الرأسمالية ـ فى طريق تطورها ـ تبرز حتما . قوى اجتماعية واقتصادية تعمل على انهيارها .

وانه وان آمن فلاسفة الاشتراكية بأثر الأحوال الجغرافية من طبيعية وبشرية فى ارتقاء المجتمع ، الا أنهم لا يعتبرونها العامل الحاسم فى تكييف المجتمع وارتقائه . فالعامل الحاسم عندهم هو طريقة الحصول على مقومات الحياة الضرورية البشرية ، أى أسلوب انتاج القيم المادية التى لاغنى عنها لحياة المجتمع وارتقائه . وانتاج مقومات الحياة هذه ، يتطلب حصول المنتجين من الأفراد على الأدوات اللازمة لانتاجها . والمنتجون وأدوات الانتاج ـ فضلا عن الخبرة الانتاجية والمهارة فى العمل ـ تكون جميعها ما يعرف عند فلاسفة الاشتراكية بـ « **قوى المجتمع الانتاجية** » . وتلك هى أحد جانبى الانتاج الذى يمثل علاقة الأفراد بالأشياء وبقوى الطبيعة التى يستخدمونها فى انتاج القيم المادية . أما الجانب الآخر للانتاج وأسلوبه ، فهو علاقة الأفراد بعضهم ببعض خلال عملية الانتاج . فالناس ينتجون ـ لا كأفراد منعزلين ـ ولكن كأفراد أعضاء فى جماعة . ففى غضون عملية الانتاج ، يتصل بعضهم ببعض على شكل من الأشكال ، سواء عن طريق التعاون أو المساعدة المتبادلة ، أو عن طريق اخضاع بعض الأفراد لغيرهم واستخدامهم فى الانتاج .

اتجاهات لانجه فى شرح المادية التاريخية

يرى أوسكار لانجه أن المادية التاريخية تفسر تطور المجتمع البشرى بأسره . وينادى باستحالة فصل المادية التاريخية عن الفلسفة المادية (أى المنطق الجدلى) وينبذ أى تفسير لفكرة مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة بالعامل الاقتصادى وحده . فيقرر مايلى :

« مصداقا للمادية التاريخية ، لا يكمن الباعث الرئيسى الحاسم للتقدم الاجتماعى ، فى العلاقات الاقتصادية ، أو حتى فى ذلك الجانب من العلاقات الاقتصادية الذى يكون علاقات الانتاج . فمدار الباعث الرئيسى فى التقدم الاجتماعى ، عملية تفاعل ـ أساسها المنطق الجدلى ـ بين الانسان وبيئته المادية . وما عليه التفاعل هذه ، الا تطور قوى الانتاج الاجتماعية ، وتعنى ـ فى حقيقة الأمر ـ تفسيرا ماديا للتاريخ » .

وتتولد المادية التاريخية ـ فى رأى الأستاذ

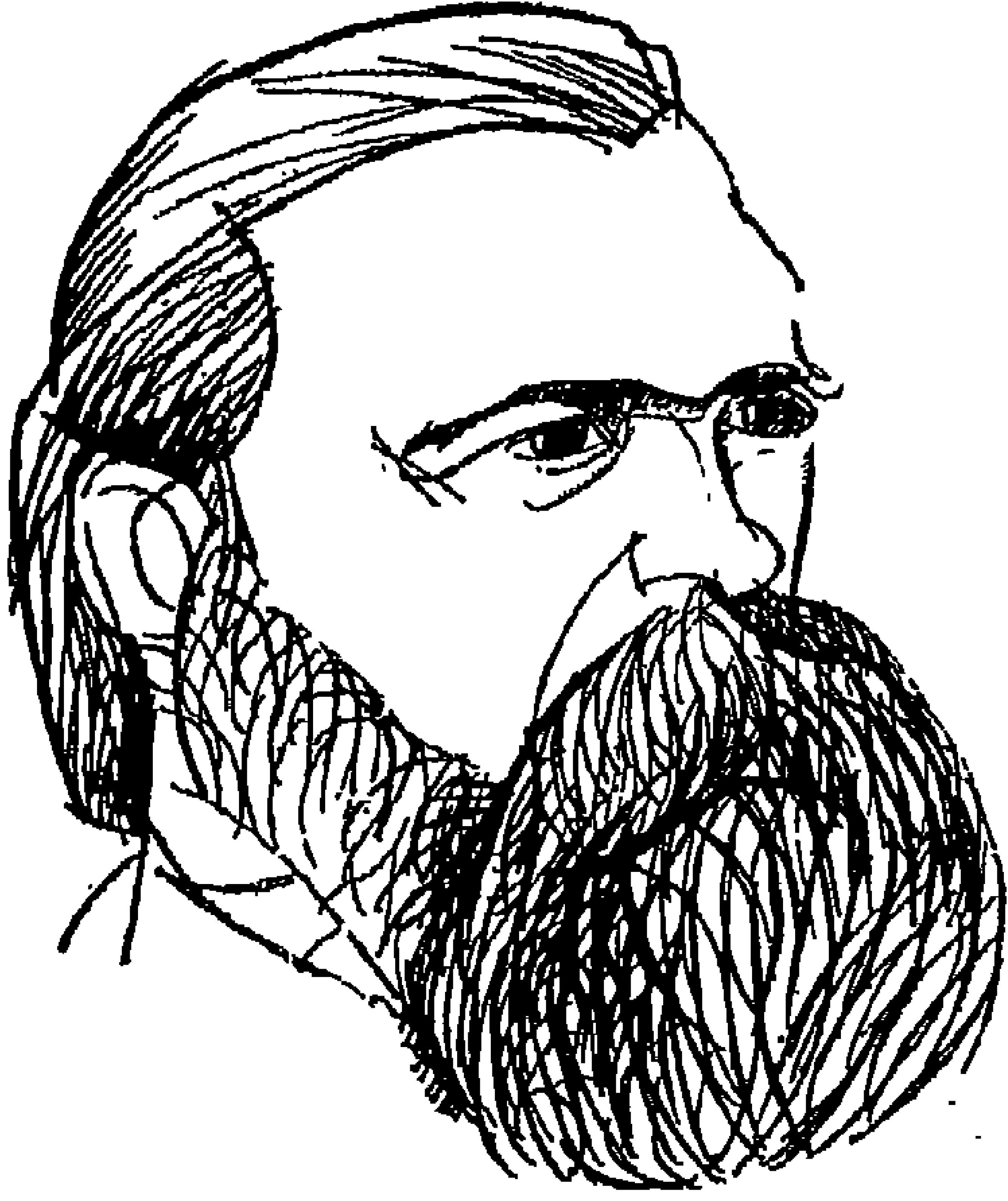
لانجه ـ من خلال النظرة المادية للعالم. ولا يقصد بالمادية التاريخية مادية ساذجة ميتافيزيقية . ولكن مادية جدلية تراعى دور الانسان الفعال فى معرفة كنه العالم المادى وكما تقدر رسالته فى تغيير أوضاعه . ولن تتأتى معالجة التفسير المادى للتاريخ بمعزل عن العالم الذى تولدت ـ عنه ـ المادة . وعنده أن التفاعل بين الانسان والبيئة المادية ، يتجلى فى ارتقاء قوى الانتاج ، وما مناحى النشاط البشرى الا جانب من أوجه العالم الحقيقى الموضوعى القائم بالفعل . وينزع هذا النشاط البشرى الى تغيير معالم العالم ـ الموضوعى ـ وتكييفها وفقا لاحتياجاته .

وظاهر مما تقدم ، اتفاق وجهة نظر الاستاذ لانجه عن المادية التاريخية مع وجهة نظر الماركسيين القدامى بشأنها . وذلك من ناحية اعتبارها نظرية جدلية عامة للتقدم الاجتماعى ، وانها جوهر التحليل العلمى لارتقاء المجتمعات البشرية ، ومنهاج اساسي لابد من توافره لدراسة جوانب الحياة الاجتماعية على اختلافها .

تحليل لانجه لفلسفة المادية التاريخية

يبدأ الأستاذ لانجه تحليله من الفكرة القائلة بوجود تأثير متبادل بين الانسان والطبيعة ، ويعتبر هذا التفاعل بينهما ظاهرة مميزة للنوع البشرى . وفى سياق عملية « التفاعل » هذه ، تنبعث ضروب من الفعل وتتكرر ، فيسبغ عليها تكرارها نوعا من الدوام . بالاضافة الى كونها (أى ضروب الفعل) ديناميكية الطابع ، بمعنى انها تحدث الحركة والتبادل بفضل العلاقة المتصلة بين الانسان والطبيعة فى عملية الحياة وهى أصيلة فى النوع البشرى .

ويعرف لانجه القوى الاجتماعية المنتجة بأنها مجموعة تلك العوامل المتشابكة التى تحدد طاقة العمل الانتاجية ابان مرحلة معينة من مراحل ارتقاء المجتمع . وتعبر ـ أى القوى الاجتماعية المنتجة ـ عن الطاقة الانتاجية المتاحة للمجتمع. ونجده يفرق بين القوى الانتاجية المادية، والجهود الانتاجية البشرية ويرتبط أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا . ذلك لأن « **الكائنات**



ف . انجلز

البشرية » هى التى توجد وسائط الانتاج وتبتكر الأساليب الفنية لاستخدامها ، فى حين ترتقى الكفايات البشرية فى غضون تولى الأفراد عملية انتاج الأشياء وفى ابان استخدامها لوسائل الانتاج .

والانتاج اجتماعى بأصله . ففى سياق العمل، لا يقتصر الحال بالناس على اجراء ضرب من التبادل مع الطبيعة ، يتبدى فى قوى الانتاج الاجتماعية . فهم يتعاونون فيقيمون علاقات محددة ، أحدهم مع الآخر . وتتطابق علاقات الانتاج هذه مع متطلبات التعاون ووفقا لمقتضيات تقسيم العمل . ويتوقف تقسيم العمل ـ بدوره ـ على المرحلة التى يبلغها التطور التاريخى لقوى الانتاج الاجتماعية ، ابان وقت معلوم . وتؤلف علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع ، معا ـ عند لانجه ـ نوعا من العلاقات الاقتصادية . وتتميز العلاقات الاقتصادية ـ بصفة خاصة ـ بقدرتها على التعبير الصادق عن العلاقات بين الفرد والفرد ، عن طريق الأشياء . وتؤلف الأشياء والأجسام المادية ، رباطا اجتماعيا ـ ملزما ـ بين الأفراد .

ويفرق لانجه بين علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع على النسق التالى :

فأولا ـ خلال عملية الانتاج ـ تتضح علاقات

الفرد بالشيء - في العلاقة بين العمل المبذول وكمية السلع الناتجة أى طاقة العمل الانتاجية ·

وثانيا - خلال عملية التوزيع - تبدو علاقات الفرد بالشيء - في العلاقة بين الاحتياجات البشرية وشتى السلع ، أى المنفعة ·

ويتطلب الانتاج : التعاون ، وتقسيم العمل· كما أنه يستلزم نوعا من الادارة ، أيا ما تكون الأوضاع التى تتخذها ·

ففى المجتمعات التى يحكمها التطاحن الطبقى، تتحول الادارة الى سلاح يشهره مالكو وسائل الانتاج ، لاستغلال العاملين ·

أما فى المجتمعات الاشتراكية ، فتتبلور غاية الادارة فى تنسيق علاقات الانتاج - وأساسها هنا التعاون - وتوجيهها لكفالة الهناءة للمجتمع بأسره ·

ويعرف لانجه الملكية بأنها حيازة وسائل الانتاج التى يسلم بها أفراد المجتمع · والملكية تحميها قواعد اجتماعية - على شكل قوانين وعادات مرعية - يتفق المجتمع على توقيرها ، وتصونها عقوبات على منتهكى حرمة هذه القواعد الاجتماعية · وتشكل الملكية ما يطلق عليه لانجه « المبدأ التنظيمى » لعلاقات الانتاج وعلاقات التوزيع فى جملتها · ويستتبع هذا الرأى ، وجوب تبويب العلاقات الاقتصادية طبقا لنوع ملكية وسائل الانتاج ·

وملكية وسائل الانتاج - عند لانجه - اما أن تكون : اشتراكية ، أو خاصة ، أو تعاونية · وقد يمتلك الأفراد الملكية الخاصة أو تخول الملكية لجماعات من الناس (كما فى الشركات على اختلاف أنواعها) · والملكية التعاونية ضرب من الملكية يقع بين الملكية الاشتراكية والملكية الخاصة ·

ويحذو الأستاذ لانجه حذو ماركس ومريديه **فى تقسيم الانتاج الى خمسة أطوار تتطابق - بوجه التقريب - مع تطور البشرية التاريخى ، وهذا ما يبسطه ماركس على النحو التالى :**

الاول - **علاقات الانتاج فى الجماعات البدائية -** وأساسها تملك الجماعة وسائل الانتاج · وهذا يتفق مع طابع القوى الانتاجية فى ذلك العصر : الادوات الحجرية ثم القوس والسهم · فقصور هذه الادوات ، يرغم الافراد على التجمع والاتحاد لمغالبة قوى الطبيعه ولقد استتبع العمل المشترك **الملكية المشتركة لادوات الانتاج · فلم يعرف هذا العهد الملكية الخاصة لادوات الانتاج ، ولم يك ثمة استغلال الفرد للفرد ، ولم تك هناك طبقات ·**

الثانى - **علاقات الانتاج فى نظام الرق -** وأساسها امتلاك صاحب الرقيق لادوات الانتاج ، كما يمتلك كذلك العامل المنتج متمثلا فى الرقيق· وتتفق علاقات الانتاج هذه - فى جوهرها - مع حالة القوى الانتاجية فى ذلك العصر · فعوضا عن الادوات الصخرية ، تستخدم الادوات المعدنية ، ويبدأ تقسيم العمل بين فروع الانتاج ، ويبدأ تبادل السلع بين الافراد والجماعات ، وتتجمع الثروة فى أيد قليلة من الناس · ويتلو هذا استحواذ اقلية على ادوات الانتاج · **وتظهر بوادر اخضاع الاغلبية لسيطرة الاقلية** ·وتختفى ملكية الجماعة لوسائل الانتاج واشتراكها فى اجتناء ثمرات العمل ، ويحل محلها الملكية الخاصة· وينشأ اصطلاح الغنى والفقير ، ويبرز الى الوجود صراع طبقى هائل بين المستغلين والمستغلين ·

الثالث - **علاقات الانتاج فى النظام الاقطاعى -** وأساسها تملك النبيل الاقطاعى وسائل الانتاج وان كان لايملك العمل نفسه على النحو المعروف فى عهد الرق · والى جانب الملكية الاقطاعية ، نجد الملكية الخاصة تتمثل فى امتلاك الفلاح والصانع اليدوى لمشروعه الخاص الذى يعمل فيه بنفسه ·

الرابع - **علاقات الانتاج فى النظام الراسمالى - وأساسها تملك الرأسمالى وسائل الانتاج ، ولكنه** لايمتلك العامل · ولكن امتلاك الرأسمالى لوسائل

الانتاج ، وحرمان العامل منها ، **يدفع العامل الى بيع عمله اليه وتحمل مشاق الاستغلال** •ونجد مكان المصانع اليدوية ، المصانع الآلية الهائلة ، ومكان طرائق الانتاج الساذجة ، تنظيما حديثا •

الخامس — **علاقات الانتاج فى النظام الاشتراكى — أساسها الملكية المشتركة لادوات الانتاج ، وتوزيع الانتاج طبقا للعمل المنجز • وهنا يختفى الاستغلال**

ولكن الاستاذ لانجه يبدى الملاحظات التالية :

الأولى — وجود مراحل انتقالية بين طور الانتاج وعصور التاريخ البشرى •

الثانية — لاتعنى غلبة اسلوب معين للانتاج ، أبعاد مخلفات الاساليب السابقة كلية ، أو الاشكال الاولية لاساليب الانتاج الجديدة •

الثالثة — هناك اسلوب للانتاج يتمثل فى أنتاج السلعة على نطاق ضيق ، لم تقيض له الغلبة ولم يحظ بالانتشار الواسع • لكنه لايزال قائما بمناطق متعددة من العالم •

وأساليب الانتاج قد تكون عدائية ، او غير عدائية :

١ — يعتبر اسلوب الانتاج غير عدائى فى الجماعة البدائية وفى ظل الاشتراكية • فالملكية الاشتراكية لوسائط الانتاج (او وسائله) هى الغالبة فى الحالتين •

٢ — وأسلوب الانتاج غير عدائى ان شاعت فى المجتمع طريقة الانتاج على نطاق صغير •

٣ — يعتبر أسلوب الانتاج عدائيا فى أحوال • الرق ، الاقطاع ، الرأسمالية • اذ تغدو ملكية وسائل الانتاج امتيازا (او احتكارا) لقسم من المجتمع فقط • وينبنى على هذا الاحتكار لوسائل الانتاج ، انقسام المجتمع الى طبقة مستغلة قوامها مالكو وسائط الانتاج ، وطبقة أخرى مستغلة تتألف من المجردين من ملكية وسائل الانتاج •

ويسلم لانجه بوجود علاقات اجتماعية اخرى فى الحياة ، غير العلاقات الاقتصادية • ويسرد منها العلاقات : الخلقية ، السياسية ، القانونية ••• الخ• وتتسم هذه العلاقات — لديه — بكونها وجدانية دائما ، بينما أن العلاقات الاقتصادية وجدانية فى بعض الاحيان دون البعض الآخر • ويعتبر الآراء الاجتماعية ، الصورة المترابطة — ترابطا ذهنيا — لدراية الناس وتقديرهم للعلاقات الاجتماعية •

ضرورة الثورة الاجتماعية

يعرج لانجه فى ختام بحثه فى المادية التاريخية على موضوع « **ارتقاء المجتمع البشرى** » • فيقسمه الى ثلاثة مناهج يحكمها المنطق الجدلى :

الاول — ويتجلى فى استمرار انبعاث المتناقضات فى خلال عملية التفاعل بين الانسان والطبيعة. ويزول التناقض بحدوث تغير فى القوى الانتاجية.

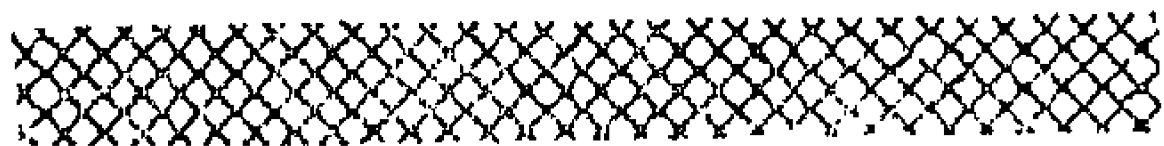
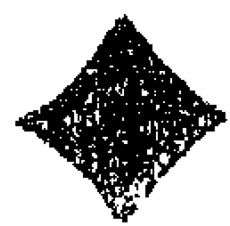
الثانى — مداره ظهور تناقض بين القوى الانتاجية الجديدة وعلاقات الانتاج القديمة • ويعمل هذا التناقض — فى بداية الامر — على تعويق سير قوى الانتاج • لكنه يزول وقتما يتم التوفيق بين علاقات الانتاج والقوى الانتاجية الجديدة •

الثالث — ينشأ بانبعاث تناقض بين علاقات الانتاج الجديدة (اى القاعدة الاقتصادية الجديدة) والآراء الاجتماعية القديمة • ويعرقل هذا التناقض نشوء قاعدة اقتصادية جديدة ونموها • لكنه ينقضى وقتما يتم تعديل الآراء الاجتماعية وتقويمها •

ويجد لانجه فى الثورة الاجتماعية أداة التخلص من متناقضات الحياة الاجتماعية • ففى وسع الثورة الناجحة تجريد الطبقة المميزة فى المجتمع من سيطرتها على وسائل الانتاج • ويتم تغيير ملامح المجتمع ، اما : باستخدام العنف ، او عن طريق التحول التدريجى • لكن الاستاذ لانجه يحتم حرمان الطبقة الرجعية من اسباب قوتها — بصورة او باخرى — ليتمكن المجتمع من سلوك طريق التقدم فى يسر وسهولة •

فؤاد محمد شبل

فكر اشتراكي

الاشتراكية العلمية و الاشتراكية العربية

دكتور يحيى الجمل





● أن الانسانية واحدة في جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة في جوهرها ، ولكن الانسان اذ ينتمي الى الانسانية في عمومها ينتمي أيضا على نحو أكثر تحديدا وتخصيصا الى أمة معينة والانسان العربي ينتمي الى الامة العربية .

● اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الاساس الفكري الذي يجعل البعد القومي بعدا أساسيا من أبعاد الحياة والتاريخ، والذي يستهدف اقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربي كله لا على نطاق جزء من اجزائه .

ظهرت فى الآونة الأخيرة بعض الاتجاهات الفكرية التى تحاول أن تضع الاشتراكيه العلمية وكأنها نقيض للاشتراكية العربية أو تضع القضية على نحو آخر فترى أن من يقولون باشتراكية عربية يقفون موقفا مناقضا للاشتراكية العلمية .

واعتقادى المخلص أن الذين يذهبون هذا المذهب لا يخدمون قضية الاشتراكية فى الوطن العربى بقدر ما يسيئون اليها .

وقد يكون السبب المباشر لكتابة هذا المقال هو ماطلعت علينا به مجلة « **الطليعة** » فى عددها الصادر أول أكتوبر عام ١٩٦٦ من مقال **للدكتور فؤاد مرسى** ذهب فيه هذا المذهب وصور الذين يقولون بالاشتراكية العربية تصويرا يجعلهم وكأنهم يقفون موقفا غير علمى .

والواقع أننى لا أجد سببا علميا لافتعال مثل هذه الخصومة فى وقت يحتاج فيه الاشتراكيون جميعا أن يقفوا موقفا صلبا أمام التيارات الرجعية التى تحاول بشراسة أن تشد الوطن العربى كله — ونحن فى القلب منه — الى الوراء .

ومادامت القضية قد أثيرت ومادام قد أريد من اثارتها أن يطعن الاتجاه الاشتراكى الذى لا يقصر الفكر الاشتراكى كله على نظرية معينة هى النظرية الماركسية فان توضيح القضية توضيحا علميا هادئا أصبح أمرا واجبا .

وأظن أن معالجة القضية تصبح سهلة اذا نحن اتفقنا على بعض المقدمات الأساسية .

أول هذه المقدمات أن جوهر الاشتراكية الذى يتمثل فى الغاء استغلال الانسان للانسان ومايقوم عليه هذا الجوهر من دعامتين أساسيتين هما أن يكون العمل هو المعيار الأساسى للتوزيع وما ينتج عن ذلك ضرورة وحتما من أن تكون الملكية العامة لوسائل الانتاج الأساسية والرئيسية هى الأصل فى الهيكل الاقتصادى — هذا الجوهر واحد لا خلاف عليه بين الاشتراكيين جميعا وان تعددت مدارسهم .

فالذى يقول باباحة استغلال الانسان للانسان فى صورة من الصور يخرج عن حظيرة الاشتراكيين .. والذى يرى معيارا اساسيا للتوزيع غير العمل او يرى ان تكون الملكيه الخاصه هى أساس البنيان الاقتصادى لا يكون اشتراكيا بيقين .

على هذا الجوهر يلتقى الاشتراكيون جميعا بغير خلاف . قد لا يقفون عند هذا الحد وقد يذهب بعضهم بعده ، ولكنهم جميعا تجمع بينهم ارضيه مشترك تتمثل فى هذا الجوهر .

اظن أن هذه مقدمة لا خلاف عليها .

والاشتراكيون العرب يلتقون مع غيرهم من مدارس الفكر الاشتراكى حول هذا الجوهر. والذى لا يؤمن بهذا الجوهر لا يجوز وصفه بأنه اشتراكى على الاطلاق عربيا كان أو غير عربى .

ومن هنا جاز لنا أن نقول ان هذا الجوهر يمثل الارضيه الواحدة التى يقف عليها الاشتراكيون جميعا ، والتى تفرض بينهم نوعا من الوحدة فى مواجهة كل الذين يستغلون الانسان أو يرضون باستغلاله .

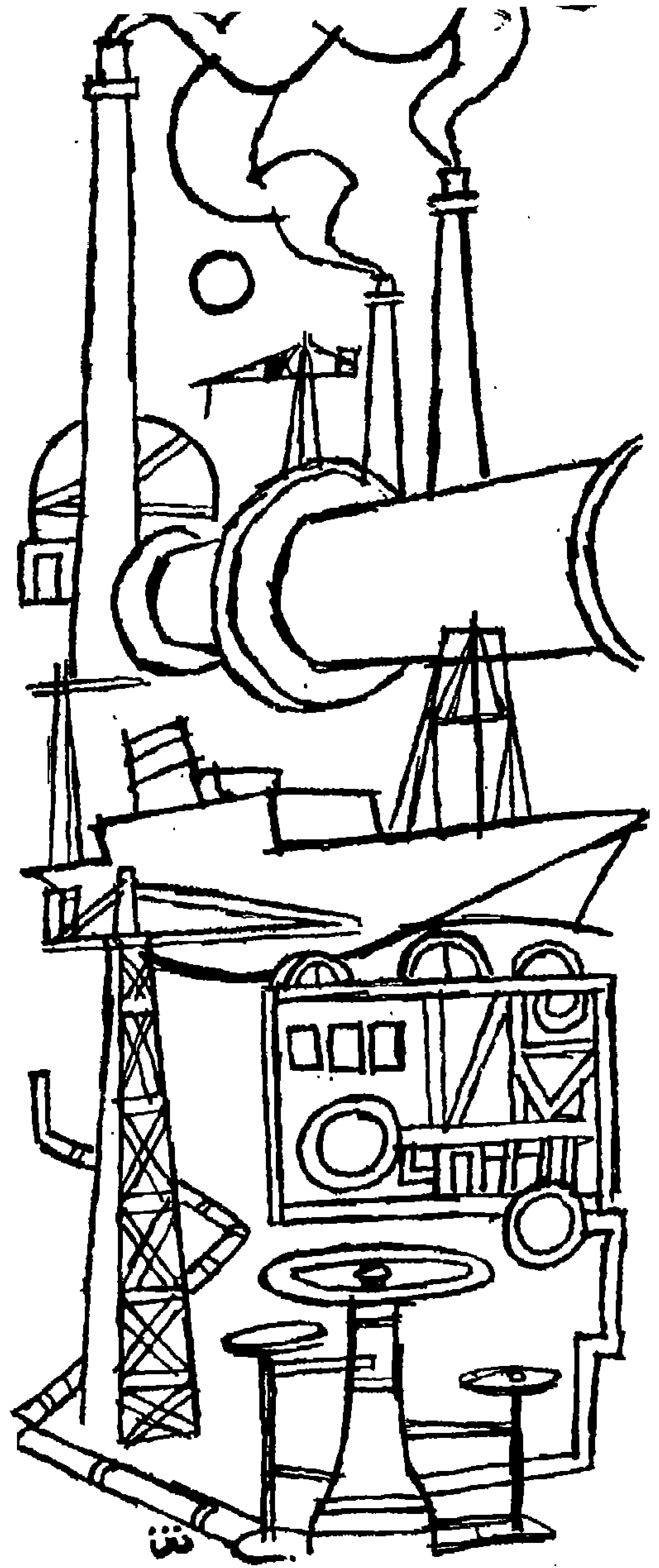
وبالنسبة لهذا الجوهر — فى تقديرى — لا تمييز بين الاشتراكيين .

هم اشتراكيون بغير وصف الا وصف كونهم ينتمون الى بنى الانسان أيا كان موقع هذا الانسان من الكوكب الذى نعيش عليه . لا تمييز بالنسبة لهذا الجوهر بين اشتراكى عربى واشتراكى صينى واشتراكى غانى .

كذلك فانه بالنسبة لهذا الجوهر يلتقى الاشتراكى الماركسى والاشتراكى الفابى والاشتراكيون جميعا أيا كانت مدارسهم الفكرية.

وقد تنوعت هذه المدارس وتعددت خاصة في الآونة الأخيرة ومع ذلك فلا خلاف بين هذه المدارس جميعا على هذا الجوهر الواحد للاشتراكية.

وبعد أن يلتقى الاشتراكيون على هذا الجوهر الذى ينتسبون جميعا اليه يجدون أنفسهم بحكم الواقع الذى يختلف من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان ومن مجموعة من الناس الى مجموعة أخرى — يجدون أنفسهم بحكم ذلك كله يتخذون أسسا متغايرة ويسلكون طرقا ليست متطابقة — وان لم تكن متناقضة — ويبنون تجارب متعددة تلتقى على أمور وتفترق على أمور وتنتهى دائما — ان صح الطريق — الى الغاء استغلال الانسان للانسان ،



أو الى محاولة هذا الالغاء بشتى صوره وأشكاله .

ومن هنا يجوز أن يرد الوصف على الاشتراكيين وعلى الاشتراكيات أو على التجارب الاشتراكية المختلفة .

من هنا يجوز أن يقال اشتراكي سوفييتي أو اشتراكي صيني افريقي . ومن هنا أيضا يجوز أن يقال اشتراكي عربي .

واذا جاز أن يقال اشتراكي عربي فقد جاز أن يقال « **اشتراكية عربية** » .

ولكن ما معنى هذا ؟ ما معنى القول بوجود اشتراكيين عرب وبوجود اشتراكية عربية ؟

ليس معنى ذلك بيقين افتعال خصومة بين الاشتراكية العربية وغيرها من التيارات الاشتراكية أو غيرها من النظريات والتجارب الاشتراكية . اذ لا مبرر لهذه الخصومة ـ المفتعلة ـ بين من يلتقون عند وحدة الجوهر .

ولكن معنى هذا ـ من ناحية أخرى ـ أن لاشتراكيين العرب ـ وأن الاشتراكية العربية ـ مع ايمانها بوحدة الجوهر الاشتراكي ـ وهذا ما نحرص على تأكيده ـ تجد نفسها بحكم الواقع الحي في موقف خاص بها وهذا الموقف يفرض نفسه على صورة المشاكل وعلى طريقة حلها ، بل وهذا هو المهم تجد نفسها وهي تواجه مشاكل الانسان العربي بكل تراثه الحضاري وبكل عناصر قوميته هو الذي يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة لها .

ان الانسانية واحدة في جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة في جوهرها .. ولكن الانسان اذ ينتمي الى الانسانية في عمومها ينتمي أيضا على نحو اكثر تحديدا وتخصيصا الى أمة معينة . والانسان العربي ينتمي الى الأمة العربية .

وهذه الأمة لم تعد في حاجة الى أن تثبت حقيقة الوحدة بين شعوبها . **لقد تجاوزت الوحدة هذه المرحلة وأصبحت حقيقة الوجود العربي ذاته » على حد تعبير الميثاق .**

الانسان العربي اذن ـ الذي ينتمي الى أمة بعينها هي الأمة العربية ذات الأساس القومي العربي ـ له ـ الى جوار كونه انسانا ـ مقومات وخصائص تتعلق به بوصف كونه عربيا . ولما كان هذا الانسان العربي ذو المقومات والخصائص المتعلقة به بوصف كونه عربيا هو الذي يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة للاشتراكية التي نؤمن بها وندعو اليها ونعمل على بنائها فان هذه الاشتراكية لابد وأن تكون مقوماتها وخصائصها المتعلقة بها هي صدى تلك المقومات والخصائص المتعلقة بالانسان العربي نفسه . ومن هنا يجوز أن نسمي تلك الاشتراكية « **اشتراكية عربية** » .

وهذا التحليل الذي نعتقد بسلامته يؤدي بالضرورة الى أن نقول **ان من الخصائص الأساسية للاشتراكية العربية أنها ترى في الوجود القومي أساسا جوهريا من الأسس التي ينظر بها الى التاريخ الانساني .**

هناك اشتراكيات ترفض الوطن والقومية ولا ترى فيهما الا حيلة برجوازية . هكذا في الكتب والنظريات على خلاف كل ما أثبته ويثبته الواقع حتى لدى المؤمنين بمثل تلك النظريات .

ولكن الاشتراكية العربية لا ترفض الوطن ولا أساسه القومي بل هي ترى في القومية أساسا حقيقيا صلبا من الأسس التي يصح أن ينظر من خلالها الى التاريخ الانساني عبر سيرته الطويلة.

واذا كان الواقع الذي يثبت صحة ماتذهب اليه الاشتراكية العربية في نظرتها للوجود القومي فان التاريخ - علميا - يثبت صحة هذه النظرية ويؤكدها .

ان الانسان ما وجد الا في مجتمع . هذه حقيقة . الانسان الفرد المبتور الصلة بكل من حوله فرض خيالي لم يقم عليه دليل .

والمجتمعات البشرية تعددت منذ كان الناس على هذه الأرض . وهذه التجمعات البشرية المتعددة - من قديم الزمن - هي أساس التجمعات القومية التي نراها ونشاهدها في عالمنا المعاصر .

وليس في طاقة الدراسة العلمية أن تقول لنا ان هذه التجمعات القومية الى زوال قريب لتحل محلها وحدة انسانية شاملة تحيل اللغات المتعددة الى لغة واحدة والتراث الحضاري المتعدد الى تراث واحد وتجمع الناس جميعا في وحدة لا فرق فيها بين انسان وانسان على أي نحو أو صورة . هذه الصورة « **الطوباوية** » الحالمة ليس في مقدور العلم أن يتنبأ بها . وان كان في مقدور الأحلام أن تتخيلها فليس على الأحلام وخيالاتها حدود .

ومن هنا فاننا حين نقول ان اشتراكيتنا تؤمن بالموقف القومي وبكونه أحد الدعامات الأساسية في التاريخ الانساني، حين نقول ذلك فاننا نرى أن اشتراكيتنا تقف موقفا علميا يؤيده الواقع ويثبته التاريخ ولا يقوى على دحضه مجرد الاحلام والتنبؤات .

ومن ثم فاننا نستطيع أن نقول باطمئنان ان اشتراكيتنا علمية لأنها لا تبنى على الافتراضات والأماني الطيبة ولا ترسم لمستقبل المجتمع الانساني صورة تجافي واقع الحياة ولا يؤدي اليها تنبؤ علمي معقول .

هي اذن اشتراكية علمية بل هي الاشتراكية العلمية بالنسبة للوطن العربي .

وكما قلت في بداية هذا المقال يبدو أن البعض **- ومنهم الدكتور فؤاد مرسي -** يريد أن يضع الاشتراكية العلمية كما لو كانت نقيضا للاشتراكية العربية . فمن يقول باشتراكية علمية لابد وأن يرفض القول باشتراكية عربية ومن يقول باشتراكية عربية لابد وأن يرفض الاشتراكية العلمية .

والحق أن وضع القضية على هذا النحو يجانب المنطق - صوريا كان ذلك المنطق أو جدليا - ويجانب التفسير السليم .

ويحسن بنا هنا بعد ذلك الاستطراد أن نركز على قضيتين أساسيتين نؤمن بهما :

أولى هاتين القضيتين أن الذين يقولون باشتراكية عربية ويقصدون من وراء هذا القول أن يصوروا الاشتراكية العربية على أنها نبت فريد لا التقاء بينه وبين تيارات الفكر الاشتراكي الرئيسية أو أنها شيء قائم بذاته وحده أو أنها شيء يختلف مع الفكر الاشتراكي في جوهره الذي يستهدف الغاء استغلال الانسان للانسان - الذين يقولون بشيء من ذلك يقفون في تقديري موقفا غير علمي .

وثانية هاتين القضيتين **أنني لا أرى الاشتراكية العلمية مرادفة للاشتراكية الماركسية . فالماركسية رافد من روافد الاشتراكية العلمية .** وليس كون انجلز قد أطلق على الماركسية أنها « **اشتراكية علمية** » ، في مواجهة الاشتراكيات الطوباويه أنها الاشتراكية العلميه الوحيدة أن الماركسيه اشتراكية علميه لأنها تعتمد على منهج علمي. ولكن الماركسية ليست « **الاشتراكية العلمية** » لأنها لا تحتوي العلم كله ولأنها لا تستطيع ذلك حتى وان ادعاه غلاة المتعصبين .

ان الاشتراكية العربية علمية تماما لأنها تتبع في التحليل منهجا علميا ولانها لا تتنبأ تنبؤات غير علمية ولأنها لا تغفل عن حقيقة جوهرية من حقائق التاريخ والحياة . تلك هي حقيقة الانتماء القومي .

وهذا الموقف القومي اذ ينتهي الى ضرورة الايمان بالانسان العربي ذي المقومات الخاصة والتراث الحضاري الخاص والمشاكل الخاصة أيضا لابد وأن يؤمن بالضرورة بأن الاشتراكية التي تريد أن تحل مشاكل هذا الانسان العربي لابد وأن توصف بالوصف الذي يتصف به . **ومن ثم فهي اشتراكية عربية .**

ولعلنا نقف بامعان وترو امام ما قاله **المناضل العربي جمال عبد الناصر** أمام مجلس الأمة بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٦٥ بمناسبة تجديد ترشيحه لرئاسة الجمهورية « **اذا كنا نقول ان الحرية العربية لا تتجزأ فان التقدم العربي لا يمكن بناؤه على التجزئة** » .

انني أدعو الدكتور فؤاد مرسي ومن يذهبون مذهبه أن يقفوا طويلا عند هذه العبارة التي جاءت في وثيقة من أعز الوثائق السياسية علينا في

الأوقات الأخيرة • الوثيقة التي قدمها **جمال عبد الناصر** عهدا وميثاقا أمام الشعب عندما أراد له الشعب أن يظل في موقع القيادة من ثورته العربية الظافرة •

« ان التقدم العربي لا يمكن بناؤه على التجزئة »

هذا هو المنطق القومي العربي واضحا جليا • وما نظن أننا في حاجة الى أن نوضح للدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه أن المناضل العربي عبد الناصر يقف موقفا قوميا أصيلا لا تردد فيه •

ونعود من جديد الى القضية المثارة **«الاشتراكية العربية»** •

أظن أنه أصبح من الواضح الآن أننا عندما نقول « **الاشتراكية العربية** » **لا نقصد** من ورائها تجربة معينة في العالم العربي أو غيره من العوالم •

اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الأساس الفكرى الذى يجعل البعد القومى بعدا أساسيا من ابعاد الحياة والتاريخ والذى يستهدف اقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربى كله لا على نطاق جزء من اجزائه •

ولكن التجزئة فرضت على العالم العربي • وبالرغم من أن الشعب العربي يرفض التجزئة ويحاربها وسيلغيها حتما فان التجزئة مازالت قائمة • وفي اطار التجزئة قامت تجارب اشتراكية أولها وأخصبها وأعمقها التجربة الاشتراكية في الجمهورية العربية المتحدة •

هذه التجربة هي ما عناها **المناضل جمال عبد الناصر** في حديثه مع المبعوثين عندما أطلق عليها وصف التطبيق الاشتراكي في الجمهورية العربية المتحدة ولم يكن كلامه منصرفا الى الاشتراكية مطبقة أو يراد لها أن تطبق في الوطن العربي كله •

وان التجربة التي نعيشها في بلادنا هي تطبيق اشتراكي في جزء من أجزاء الامة العربية •

وان التجربة التي تعيشها الجزائر هي تطبيق اشتراكي في جزء من أجزاء الامة العربية • ولكن الثورة العربية العارمة في سعيها لاقامة الاشتراكية في الوطن العربي انما هي تسعى لاقامة اشتراكية عربية تواجه الانسان العربي على صعيد الأمة العربية كلها لا على نطاق الاجزاء •

أن التحول الاشتراكي في الاجزاء تطبيق •

ولكن الهدف العربي على مستوى الأمة العربية كلها سيوجد الاشتراكية العربية •

الاشتراكية التي تؤمن بالقوة ولا تعتبرها حيلة من حيل البورجوازية ، والتي تلقى في ايمانها هذا بحقائق العلم والحياة والتاريخ •

جوهر اشتراكي واحد يواجه جوهر الانسانية اشتراكية عربية تؤمن بالانتماء القومي العربي وتواجه الانسان العربي •

تطبيق اشتراكي في الجمهورية العربية • تطبيقات على نطاق الاجزاء ستصب يوما في نطاق الكل لتقيم البناء الاشتراكي العربي أو الاشتراكية العربية •

وبعد :

هل في هذا الذي يقوله الاشتراكيون العرب مبرر للخصومة ومبرر لأن يقف الاشتراكيون من بعضهم موقف العداء •

أصل الداء أن هناك عقولا مريضة لا ترى للاشتراكية الا مدرسة واحدة ومذهبا واحدا وأن هذه المدرسة وتلك المذهب قالت الكلمة النهائية في الاشتراكية وليس لغيرها أن يقول شيئا بعدها •

فهل هذا من العلم في شيء ؟

وأخيرا لا أحب أن أشير الى تلك العبارة التي انتزعها **الدكتور فؤاد مرسى** من كتابي عن « **الاشتراكية العربية** » ـ انتزعها انتزاعا مما قبلها ومما بعدها على مذهب «لا تقربوا الصلاة» وأراد أن يدلل بها تدليلات لا أساس لها • لا أحب أن اناقش الدكتور فؤاد في أمر هذه العبارة فذلك شيء يرجع الى أمانته العلمية والى منهجه العلمي في البحث الذي يبيح له أن ينتزع أسطرا ثلاثة ، من كتاب تبلغ صفحاته الثلاثمائة ليستنتج من هذه الأسطر الثلاثة حتى مالا يمكن أن يفهم منها بذاتها •

وأريد أن أقول للدكتور فؤاد مرسى **أن الجماهير المثقفة في الأمة العربية أصبحت من الوعي بحيث يحتاج من يخاطبها الى أن يكون أكثر دقة أكثر مراعاة لشعورها القومي •**

ولا أحب أن أختم هذا المقال قبل أن أدعو الدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه الى كلمة سواء • تعالوا معا جميعا نبني اشتراكيتنا في وطننا العربي من أجل الانسان العربي • تعالوا نقف جبهة واحدة في مواجهة أولئك الذين يستغلون الانسان عموما والانسان العربي خصوصا • اننا عندئذ سنكون بانين أكثر منا هادمين •

يحيى الجمل

أدب ونقد

الفنان فى أدب توماس مان

من هو توماس مان؟



● ولد عام ١٨٧٥ فى بلدة «لبيك» بألمانيا ، من عائلة مرموقة تشتغل بالتجارة ٠ وكان أخوه الأكبر كاتب روائى مشهور هو « هنريس مان » ٠

● عندما مات أبوه ، انهارت الأسرة وفقدت ثروتها ٠ فانتقل الى « ميونخ » ليعمل فى شركة تأمين ، غير أنه تركها ليدرس الأدب بجامعة « ميونخ » ٠

● فى عام ١٨٩٧ رحل الى « روما » حيث عاش بعض الوقت مع أخيه الروائى وأخذ فى كتابة بعض القصص القصيرة حتى عام ١٩٠١ عندما كتب رواية «عائلة بدنبركس». أول قصة طويلة جلبت له الشهرة ٠ وعاد بعدها الى « ميونخ » حيث كرس نفسه للأدب ٠

● ذاع صيته بعد انتهاء الحرب ، وأخذ النقاد ينشرون دراسات عن فنه ٠ وفى عام ١٩٢٩ حصل على جائزة نوبل للأدب ٠ وفى عام ١٩٣٣ عندما سيطر النازيون على ألمانيا ، ألقى محاضرة فى جامعة ميونخ عن معبودهم « فاجنر » ٠ ولما كان قد أظهر « فاجنر » مفتقرا الى الفن الأصيل هاجمه النازيون ٠ فترك ألمانيا ليقوم برحلة الى « طولون » فى



فـــاروق فـــريـــد

جنوب فرنسا . غير أن هذه الرحلة طالت ، اذ نفاه النازيون وحرموه من جنسيته . فعاش فى فرنسا بعض الوقت ، ثم رحل الى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ حيث حاضر بجامعة « برنستون » ثم بجامعة « نيوجيرسى » وأصبح أستاذا بها .

● بعد انتهاء الحرب وانهزام هتلر ، عاد الى أوربا ، ودعته ألمانيا عام ١٩٤٩ لتستقبله استقبالا رائعا يليق ببطل وقف فى وجه النازية . كما منحته جامعة « اكسفورد » درجة الدكتوراه تقديرا له على خدماته فى ميدان الأدب والفن . ثم رحل الى سويسرا حيث عاش فى « زيورخ » حتى توفى عام ١٩٥٥ ؛

فنان هذا العصر

كان الفن فى العصور القديمة انعكاسا طبيعيا لتفاعل الفنان مع ما يحيط به من تقاليد وما رسخ فيه من قرارات فقد كان مجتمعه واضح المعالم تميزه تعاليم وأخلاقيات خاصة به . وهذا ما ساعده على انجاز الخلق فى نطاق مفهوم وعلى نمط اجتماعى شائع . أما اليوم ، فما من شك أن طبيعة عصرنا الحديث تحتم المزج والاستيعاب ، وتتطلب الخلط وابتلاع كل ما هو جديد . **فلم يعد فى وسع مجتمع ما أن يعيش مغلقا على نفسه ، منعزلا عن غيره ليحافظ على تراثه وتقاليده من غير أن يتسرب اليه بمختلف التيارات الحضارية والأفكار المتنوعة .**

ولذا ، يقف الانسان المعاصر موقفا حرجا • فقد غرق فى بحـــر متلاطم الحضـارات تملؤه الأفكار المتعارضة ، ولا مناص من التعـرف على الثقافات المختلفة واستيعاب كل مايخلقه العقل البشرى • وقد يؤدى هذا الى اجهاد عقله وتشويه روحه ، أما ان كان فنـــانا بطبعه فلاشـك أنه سيصبح أشد حساسية وأعنف انفعالا لينعكس هذا « **التيه الحضارى** » على انتاجه بصورة أوضح من غيره • **وهذا بالتالى مايجعل الفن والفنان أمرا** يحتمل الجدل والنقاش فى عصرنا هذا •

فهل هناك رسالة مايحملها لنا الفن ؟ أو ماهو الا هذيان محموم صدر عن نفسى ممزقة ؟ وما دوره في ركب حضارتنا المعاصرة ؟ **اننا نعيش** فترة قد غلبت عليهـــا النظرة العلمية وسادها **الاتجاه العملى** • لذا تعالت أصوات عديدة توصم الفن باللاجدوى والسلبية ، وتعتبره « رفاهية » ثقافية أو « كماليات » حضارية • ولكن ان أردنا أن نحدد وظيفة الفن فى عصرنا هذا ، فلن نجد أصدق من قول « نيتشة » بأن « **الفن هو الأداة الوحيدة التى فى امكانها أن تجمل أهوال الكون ومصـــائب الوجود ، لتحيلها الى أفكار جميلة دقيقة يســـتطيع الانســـان أن يحتمل العيش بفضلها** » • لقد حمـــل « نيتشه » الفن رساله أخلاقية وظيفتهـــا هى مســـاعدة الانســـان على الصـــمود والاســـتمرار ، ولكن ماذا عن الفنان وموقفه ؟ هل هو معلم أخلاقى أو ملهم نورانى ؟ هل هو انسان مثالى أو مخلوق حسى شاذ ؟ هذا ماكرس له « توماس مان » حياته وقلمه منذ أن بدأ يكتب عام ١٨٩٤ حتى وفاته فى عام ١٩٥٥ •

وقلمانجد فنانا أديبا مثل توماس مان يوهب عبقريته واحاسيسه للفنانين ، أبناء عشيرته ، ليبرز مشكلة الفنان المعاصر • فعلى حد قوله ، « ما من مشكلة فى العالم أشد تعذيبا وأعنف مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية »• فالفنان بطبيعته أكثر عرضة للتأثر بمـــا يدور حوله ، وهذا مايخلق منه تلك التركيبة الغريبة ، هذا مايحيله الى حســـاسية مرهفة تعانى منها روحه ، وموضوعية زائدة تعزله عما حوله وتدفعه الى تأمل الآخرين كمـــا لو لم يكن منهم أو من نوعهم • غير أنه فى نفس الوقت يحس احساسا قويا بالحياة وقوة دفعها ، فهى تصرخ فيه مطالبة اياه بالســـير فى موكبهـــا الطبيعى والرضوخ لضرورياتها الدنيوية • فتصبح أعمـــاقه ميدانا لصراع مرير بين موضوعية «**شوبنهور**» وهدوئه ، وسمو انسان « **نيتشه** » وعزلته ، وبين الحواجز الاجتمـــاعية والطبقية ، والامكانيـــات البشرية المحدودة بالتاريخ والأحداث • ويتبلور الموقف ليصبح صراعا بين الزمن المتأمل المتجمد ، والزمن الممتد المتطور • **ولكن كيف صـــاغ « مان » هذا الفنان أدبا ؟** •

لقد كتب فى بدء حياته الأدبية سبع قصص قصيرة من عام ١٨٩٤ حتى ١٩٠١ ، وكلها تدور حول شخصـــيات بها مقومات الفنان غير أنها



لا تخلق أعمالا فنية ، فأبطاله دفعتهم اما طبيعة تكوينهم الجسمانى أو ظروف حياتهم الى الانعزال عن البشر حتى يصلوا الى مرحلة اللاانتماء • فما من مجتمع أو طبقة يتأقلمون بها ، وما من تراث أو تقاليد تتحكم فى سلوكهم ، بل وما من صحبة حقة ترتاح نفوسهم لها • لذا ، يفضلون عزلتهم وانكماشهم ، ليقضـوا أوقاتهم فى تأمل وانماء الروح والعقل • غير أنهم يرون موكب الحياة أمامهم ، يحسـون بقوتها ودفعها ، ويشعرون بانجذاب غريب نحـوها • وتظل أحاسيسهم تتأرجح مابين الجذب والتنافر ، الى أن تزج الحياة بنفسها داخل أرواحهم فى شكل امرأة أو أى مظهر دنيوى آخر • ولا يسعهم سوى أن يلقوا بأنفسهم فى أحضان هذه الدنيا لتكون نهايتهم ، فهى ليست دنياهم ؟

وقد أوضح « توماس مان » الطبيعة الفنية فى قصصه القصيرة السبع بصورة متناثرة ، حتى جمعها فى عام ١٩٠١ فى روايته «**عائلة بدنبروكس**» حيث يصـور لنا « مان » تاريخ أسرة برجوازية تتناقل ثروتها وتراثها من جد لأب لابن • وتأخذ تقاليدها وتراثها فى الذبول شـيئا فشيئا حتى يئول مصير الأسرة الى هذا الابن ذى النزعة الفنية• غير أنه لا يحتمل قوة الحياة وسطوتها ، ولا سمو روحـه وعذابها ، ويفشل فى التوفيق بينهما ليسقط ويسقط معه تاريخ الأسرة كلها • **وكل مانخـرج به من قصص « مـان » الأولى هذه هو انحلال الفنان وتدهوره • فهو انسان لا جدوى منه ، انسان لا يصلح للدنيا والحياة الطبيعية •**

ولا يمكننا فى هذا الحيز البسيط أن نتناول كل شخصيات مان ، بل سنكتفى بثلاثة أعمال له تصور كل منها حقبة فكرية فى حياته وفنه •


ف • نيتشه

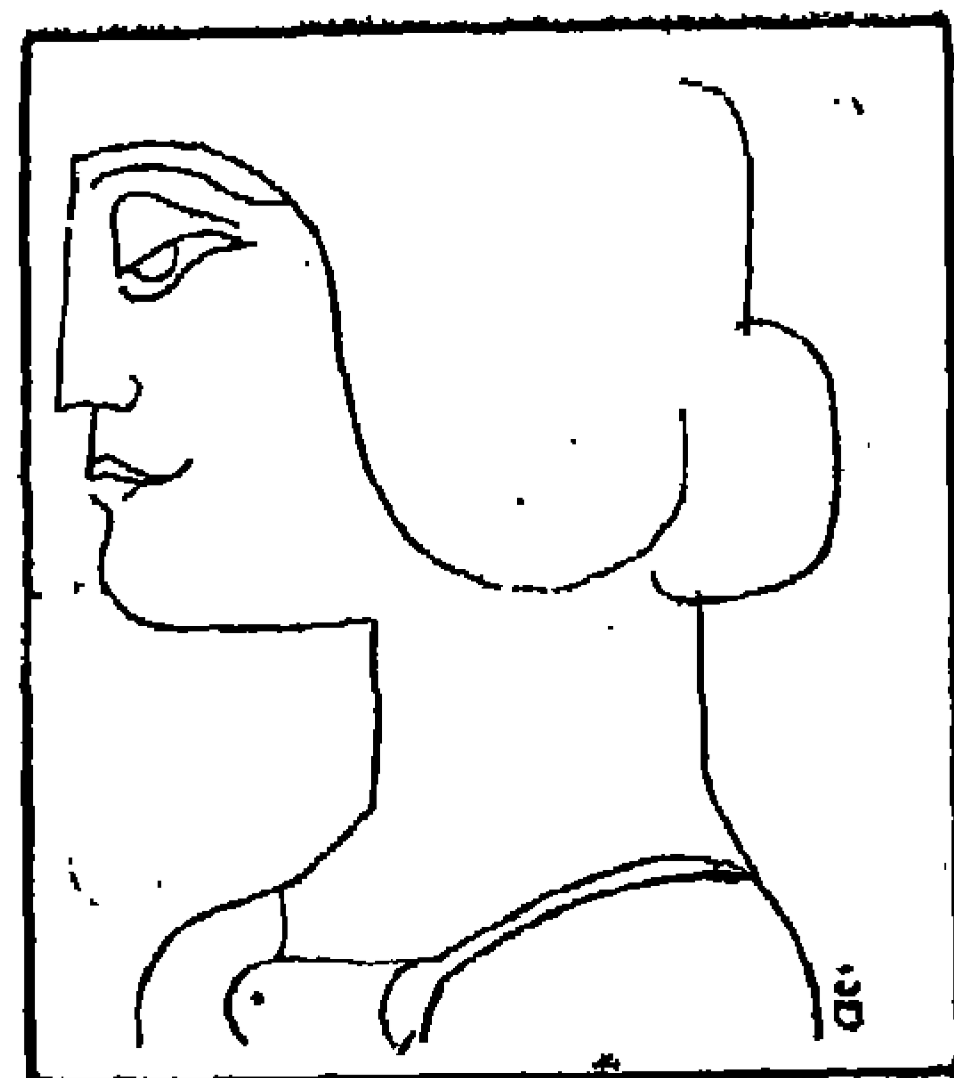
عذاب ••• ولكن :

عندما ينسلخ الفنان من طبقته ولا يجد ماينتمى اليه ، عندما يحيا حياته البوهيمية وهو على ادراك تام ببذرة النقاء والطهارة التى تكمن فيه ، عندما يساوره الشك فى قيمة فنه ويعى أن « الرجال المهذبين يهللون للعمل الفنى ويعتبرونه «موهبة» ، ويستنتجون وهم غارقون فى براءتهم وسذاجتهم أن النتائج السامية الباهرة لابد وأن تخفي وراءها أسبابا ودوافع باهرة سامية ، غير أنهم لايصدقون أن هذه الموهبة التى يتغنون بها ليست سوى أمرا مشكوكا فيه ، أمر معـذب ، موهبة تستند على دعامة ممزقة دنسـة » ، عندما يخـالج الفنان احساسا بالضعف والانحطاط ، عندما يقع الفنان فريسة للتطاحن وهو لايزال محتفظا بعقله الواعى وروحه الشفافة ، عندما تحيط كل هذه العوامل بفنـان ما وهو يصر على التماسك والصـمود ، يصيبه ما قد نطلق عليه « **التوتر الخلاق** » توتر نجم عن نجاحه فى الجمع بين النقيضين وان كان على حساب روحه وعذابه ، توتر يصبح منهلا لخلقه وابداعه • هـذا ماكان عليه « تونيو كريجـر » وماقاله « تونيو كريجر » • وان كان « توماس مان » قد تناول أبطال قصصه الأوائل بنوع من البرود والسخرية ، وبلا تعاطف أو ميل ، الا أنه قد كتب « تونيو كريجر » ، قصته القصيرة ، عام ١٩٠٣ ليعيش فيها بكل كيانه وشبابه ، اذ كان فى الثامنة والعشرين • **لقد بث « مان » فى هذه**

الشخصية صفاته الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ولذا كانت أحب الشخصيات لروحه ، بل ويعد « تونيو كريجر » أروع صورة وأقوى تركيب صورة « توماس مان » لفنان أصيل متماسك ٠



نلتقى « بتونيو كريجر » وهو تلميذ فى المدرسة ، ينتمى الى عائلة برجوازية تشتغل بالتجارة ، أبوه رجل ألمانى متحفظ يتمتع بسمعه ذائعة فى المدينة ، أما أمه ، فهى أيطالية تخفى بين جوانبها جنون الجنوب وحميته ٠ ويقع « تونيو » ، فى عشق زميله « هانز » فهذا الصديق يتمتع بما لا يتمتع به ٠ تونيو ، هذا الصديق محمر الوجنتين ، تسرى فه بدنه الحيوية والنشاط ، ذو جسد رائع التنسيق بصدره العريض وساقيه المستويتين الصلبتين ٠ **لقد كان هانز تجسيما رائعا للانسان الطبيعى ، انسان الدنيا والحياة ٠**
أما « تونيو » فقد كان مصفرا الوجه ، نحيل الجسم ، لا تقوى ساقاه على حمله ٠ غير أنه كان يحوى الكثير من صفات أمه الفنية ، فهو يقرض الشعر ويعزف الموسيقى ، ويزاول قراءة «شيلر»، بينما كان «هانز» يفضل ركوب الخيل والتريض وفى الرقص كان « هانز » رشيقا متماسكا ، بينما كان « تونيو » يتعثر ويرتبك ٠ غير أن « تونيو » أحب « هانز » ، أحبه لما فيه من صلابة وحيوية ، وأحس بالخجل والانحطاط كلما قارن نفسه بصديقه ، وذاقت روحه العذاب من هذا العشق ٠ ولكن « تونيو » كان ينظر الى « هانز » من عليائه ، « **فهانز » لا يستطيع قرض الشعر ، لا يستطيع عزف الموسيقى ، لا يقوى** على قراءة « شيلر » أو ادراك تلك الأمور الانسانية التى شغل « تونيو » عقله بها ٠ وهكذا تصبح أحاسيسه تجاه صديقه مزيجا غريبا متناقضا : **حب واعجاب واحتقار للذات ، يقابله سمو وكبرياء وتبجيل للذات** ٠ وتمضى السنين ، ويبلغ « تونيو » السادسة عشرة ليقع فى عشق عذراء جميلة تدعى « انجبورج » ٠ وتنتقل نفس الأحاسيس المتعارضة التى أحسها تجاه « هانز » لتصبح هى أحاسيسه تجاه « انجبورج » ٠



ثم تنحل عائلة « تونيو » ، اذ يموت أبوه ، وتهرب امه مع ضابط شاب ٠ فيترك « تونيو » بلدنه ويرحل الى « ميونخ » حيث يسلك طريق الفن ويصبح شاعرا مرموقا ، حيث يصبح ، حسب تعبيره ، « **انسانا قد وصمته اللعنة** » ٠ ويطلق «تونيو» لنفسه العنان لينغمس فى اللذات ويصادق الفنانين ويشاركهم حياتهم البوهيمية ٠ غير أنه يعانى من ضعف الفن وخداعه ، يعانى من خيبة رجائه فى الفن ومن احتقاره لمظاهر الحياة وبعد مرور عدة سنوات يشترك « تونيو » فى نقاش مع « ليزافستا » صديقته الرسامة ، نقاش محوره الفن والفنانين ، ويشحن « توماس مان » هذا النقاش بتحليل بديع للفنان ٠ « فتونيو كريجر » يتأنق فى ملبسه « **لأن كل فنان يحوى بداخله نفسا بوهيمية حيوانية ممزقة ، فلا اقل من أن يرتدى ملابس لائقة ويتصرف امام الناس كمخلوق جدير بالاحترام** » ٠ وان أراد الفنان أن يبدع فى خلقه ، فعليه أن يبتعد عن الناس ، أن يقف فى عليائه منعزلا عن الانسانية ٠ فالفنان



ينتهى تماما عندما يزج بنفسه فى الحياة ويعيش كانسان بسيط لا تشغله مشكلات الوجود • ولكن عليه الا يخشى ماقد ينجم عن ذلك من توتر او مس ، « فالتوتر والفوران البارد الذى يجتاح جهاز الانسان العصبى ، ذلك الجهاز المختل ، ماهو الا السموم التى تساعده على خلق العمل الفنى •• » وعلى الفنان ان يصبح لا انسانيا ، عليه أن يكون مافوق الانسانيه • فما موهبته فى روعة الأسلوب وجمال الشكل والتعبير سوى نتاج نظرته الباردة الموضوعية للانسانية • لكن لابد وأن تخلق كل هذه الظروف رد فعل فى نفس الفنان • فهو يدرك أن استحواذ الفن عليه يعد لعنة • وتبدأ هذه اللعنة عندما يفضل الانعزال عن الناس البسطاء العاديين ، الناس المهذبين العمليين • فهناك هوة تفصل بينه وبينهم ، هوة من حساسية ساخرة ، ومعرفة وتشكك ، هوة عدم التوافق • وتزداد هذه الهوة حتى يدرك الفنان أن **«العودة الى ركب الحياة والبشر أمر لا أمل فيه»** • ورغم كل ذلك ، ليس الفنان بالانسان الصادق ، فهو منافق أفاق ، فهو يخلق أعمالا يسودها التناسق والجمال ، وهو بذلك يخدع البشر ويخفى عنهم حقيقة الوجود المؤلمة ، يخفى عنهم غشم الدنيا وتشويشها • كما أن مجتمع الفنانين مجتمع شاذ غريب ، مجتمع لا أمل فيه ، يسوده المرض ويتحكم فيه التوتر ، مجتمع يخلق الفن الذى يبهر عيون الناس غير أنه يستند على دعامة قذرة ونفس تائهة ، انه مجتمع يهفو أصحابه أنفسهم الى التحرر منه • اذ يصرخ « تونيو » أثناء هذا النقاش قائلا : « **كم تكون سعادتى لو عثرت على صديق من بين البشر •• البشر العاديين •• ولكن كل من هم حولى ليسوا سوى شياطين ، منافقين ، وحوش كاسرة ، عروش قد أثقلتهـــا المعـــرفة الزائدة •• انهم أدباء وفنانون** » •

وهكذا تتبلور مشـــكلة « تونيو كريجر » فى حساسيته الفنية وافتقاره الى التأقلم • فهو يتوق الى التحرر من عالم الفن الذى أغرق نفسه فيه ولا يقوى على هجرانه ، كما يهفو الى عالم تراثه وتقاليده الذى تكمن فيه ذكريات طفولته وصباه• انه يحس بالوجود والحياة ، غير أنه يحتقر البشر ويعلم ضعفهم • وينتهى نقاشه مع « ليزافستا » ، ثم يترك «ميونخ» الى بحر البلطيق لبعض الوقت• وهناك يرى صديقه القـــديم « هانز » بقـــامته المتناســـقة الشابة وحيويته الدنيـوية ، ومعـــه « انجبورج » ، تلك التى عشقها « تونيو » فى صباه • لقد اقترن « هـــانز » « بانجبورج » ، اقترنت الحياة بالحياة ، أما هو فلا مكان له ، وكل مايفعله هو أن يرقبهما من خلف لوح زجاجى : هما لا يعرفانه وهو يعرفهما ، هما الحياة التى لا تلقى له بالا ، وهو الفنان الى يرقبهما من وراء حاجز • ويكتب «تونيو» الى صديقته «ليزافستا» يقول عن نفسه : « **اننى برجوازى قد ضل طريقه الى الفن ، رجل بوهيمى يعذبه اشتياق كريه لأيام**

طفولته الصافية وتقاليد أسرته ، انني فنان بضمير أسود » •

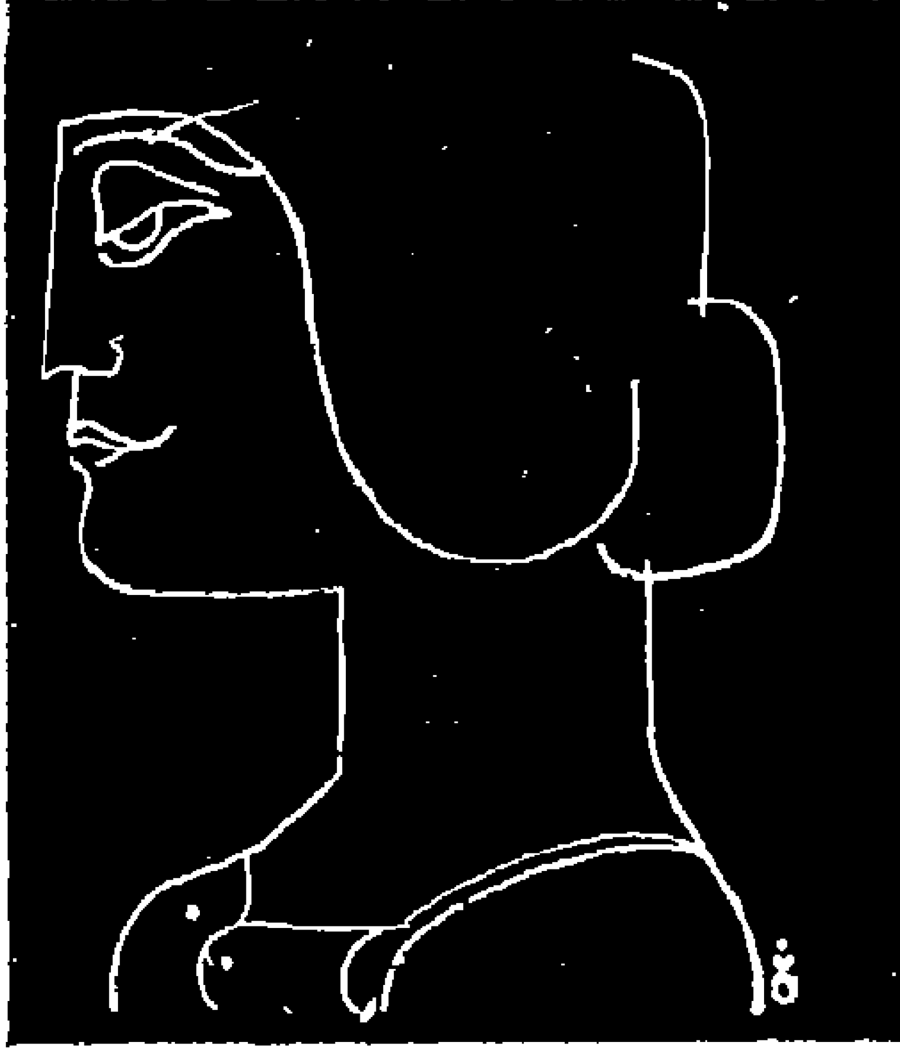
ان صلابة « تونيو كريجر » وقوة احتماله هى التى خلفت فيه مأساة الفنان • فقد نجح فى أن يعيش بما فى داخله من صراع ، واحتمل ارتباطه بعالم الفن الشاذ ، عالم مريض شيطانى ، وتحمل اشتياقه للدنيا وبساطة القوم النزهاء العمليين • لقد عاش « تونيو » فى توتر ، غير أنه توتر خلاق ، عاش فى عذاب ، غير أنه عذاب العاشق •

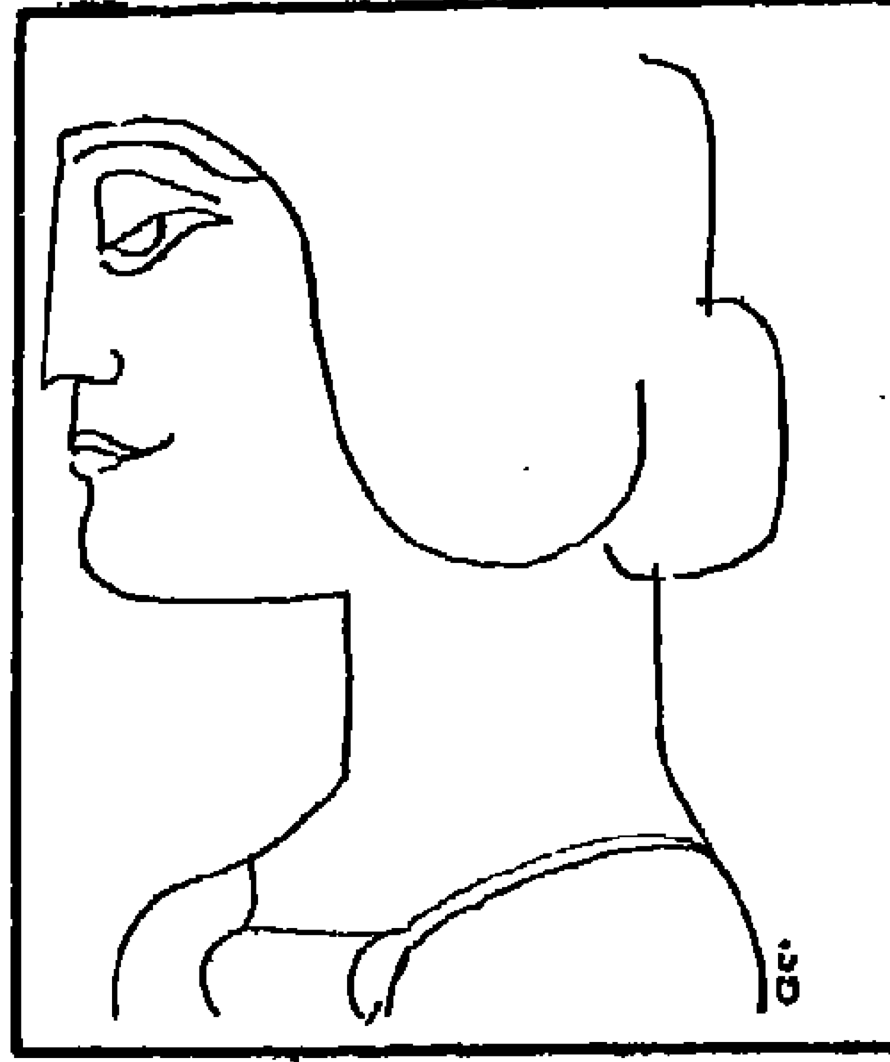
: ثم زلت قدمه ••• يشارك « توماس مان » «ينتشه» رأيه القائل بأن الفنانين « قوم حسيين ، يعيشون لحظتهم ، شواذ فى سلوكهم ••• ودائما ما ينزوى فى نفوسهم ضعف أو انحطاط ما » •
ان هذا الضعف هو ما يدفع الفنان الى الخلق ليلبس ضعفه ثوبا جميلا من الشكل والتعبير والاسلوب ، ولكن قد يسيطر عليه ضعفه هذا ويؤدى به الى الدمار • وكان « جوستاف فون أشنباخ» بطل قصة «موت فى فنيسيا» (١٩١١) نموذجا لذلك لفنان التعس ، فهو الفنان الذى خدع نفسه ولعب به ضعفه •

« فون أشنباخ » ، كاتب روائى شهير جاوز الخمسين ، ماتت زوجته منذ زمن بعيد ، وعاش هو وحيدا مع فنه وقراءاته ليخلق الفن مستعينا بما ورثه عن أجداده العسكريين من جهد مضن لاخضاع الارادة والتحكم فى الذات • وقد كتب عنه النقاد منذ فجر حياته الأدبية قائلين أن أدبه يكشف عن « **رجولة شابة ذكية ••• فهى بزهو متواضع وأسنان ملتصقة ، تقف متكاملة بينما يخترق جسدها السيوف والسهام** » • لقد اتخذ « أشنباخ » من الفن وسيلة أخلاقية تهدف الى اخضاع النفس والتحكم فى الذات • لذا فقد ألقى على عاتق نفسه مطالب متلاحقه سعيا وراء السمو بعاداته وسلوكه ، وسعيا وراء تنقية أسلوبه من كل شوائب الكلمة والفكر • ولكن وراء هذه الوجهة الصلبة النظيفة وهذا التحكم فى الذات كان يكمن وجود مشكوك فيه ، وجود عاهر يتحين فرصته •

فقد كانت فلسفة « أشنباخ » الأخلاقية هى تبسيط الدنيا والروح الى أدنى الدرجات لتصبح ذات أخلاقيات مبسطة سهلة • وهذا بالتالى يقوى فيه نزعته للشر ، وميله لما هو محرم ، لما هو مستحيل أخلاقيا • كما كان « أشنباخ » يهتم فى فنه بالشكل اهتماما زائدا ، وهو اهتمام نراه « **وكأنه انشغال بأمر يحوى بين طياته لا مبالاه أخلاقية ، بل نراه فى جوهره محاولة لاخضاع القيم الأخلاقية تحت صولجانه وزهوه** » •
وقد ظل هذا الجانب الاسود كافيا فى «أشنباخ» • ولكن عندما لانت الوجهة المتكاملة نتيجة للجهد وطول الشوط ، بدأ هذا الجانب يعلن عن نفسه شيئا فشيئا • اذ يجد « أشنباخ » نفسه مشتاقا اشتياقا غير عادى للتنقل والترحال ، وأخذ يفسر كل ما حوله تفسيرا رمزيا بعيدا كل البعد عن جوهره الحقيقى • ويترك «أشنباخ» « ميونخ » ليرحل الى الجنوب الدافىء ، الى « فنيسيا » بلد الانطلاق والحياة ، الى نقيض ما عهدناه فى « أشنباخ » ويقول « نيتشه » « **وان كل سمو وابداع لا بد وأن ندفع له الثمن باهظا على هذه الأرض** » • فما الذى دفعه أشنباخ ثمنا لهذا الماضى الحافل بالخلق والابداع ؟ •

تقع عين « أشنباخ » وهو فى فندقه على صبى رائع الحسن بديع التكوين ، صبى هو طفل الطبيعة الرائع الذى لم تشكله يد فنان بعد ، صبى تجسمت فيه براءة الطبيعة وجرمها لتصبح حساسية لا واعية • وبخياله المريض وعقله المنهك ، يتخيل « أشنباخ » أنه قد عثر على ضالته المنشودة • وأخذ يفلسف الطفل ليخرج منه رموزا تزيد من ارتباطه به • وتساعد « فنيسيا » «أشنباخ» على التمادى فى أفكاره المريضة ، فهى مدينة ليست بمدينته ، تعج بجمهور لا يعرفه ، فلا ضرر اذن من الانطلاق والخروج عن ذلك الاطار القاسى الذى ظل حبيسا فيه طوال حياته • كما ترتبط « فنيسيا » بأشنباخ ارتباطا رمزيا ، فهى مدينة تملؤها الحيوية والنشاط ، مدينة كل ما فيها نشط متحرك • ويترك أشنباخ ذو الوجهة الفنية المتداعية نفسه ليغرق وسط صخب الحياة ، يترك نفسه العوية لخيالة المريض وعقله المنهك • لقد حل الانحلال والتدهور على أشنباخ • فقد هربت منه روح الفنان لتكشف عما كانت تستره





من ضعف وتراخي • اذ أخذ أشنباخ يجرى وراء رغبته الجنونية ، ويتابع الصبى أينما ذهب حتى خيل اليه أن الصبى يبادله النظرات • فيذهب الاديب العجوز الى أبعاد بعيدة ، يذهب « ليصبغ » شعره الأشيب ويخفى تجاعيد وجهه وراء جبل من المساحيق محاولا خداع الطفل واجتذابه •

ولكن الفنان يصرخ صرخته الاخيرة فيه ، ويطالبه بالرجوع الى عزلته وموضوعيته ، يطالبه بترك « فنيسيا » • وبالفعل يستعد أشنباخ للرحيل ،غير أن أمتعتهتشحن الى وجهة خاطئه، وهى حادثة لااهمية لها فى حد ذاتها • غير أن أشنباخ بخياله المريض يرى فيها رمزا • فالاقدار تحول دون تركه « لفينسيا » ، • ان مصيره• قد ارتبط بتلك البلدة وهذا الصبى • ويعود أشنباخ فنيسيا ليتابع الصبى من جديد ويرقب حركاته ولكن تنشب الكوليرا أظافرها فى المدينة الراقصة ويتفشى فيها الوباء ، ولا أحد يدرى . فقد عملت السلطات جاهدة على كتمان الأمر حتى لا يهرب المصطافون • غير أن أشنباخ يشتم رائحة الموت حوله ، ويدرك حقيقة الامر • وربما كان ذلك هو الانذار الاخير له ، وقد نتوقع منه أن يسارع بالرحيل غير انه يشعر بانجذاب بالغ نحو بذور المرض والفناء ، وبخياله المريض يشعر أن بينه وبين المدينة سر مشترك . فهو يعرف سرها ، يعرف وباءها ، وهى تعرف سره ، تعرف حبه . ويظل أشنباخ يلعب بتلك الاوهام السوداء والافكار المريضة حتى يأتى اليوم الذى يترك فيه الصبى « فنيسيا » ويرحل عنها . ويجلس أشنباخ على شاطىء البحر يرقبه للمرة الاخيرة وهو يودع أصدقاءه • وعندما يغادر الصبى المكان يسلم أشنباخ الروح وتعلن الصحف نبأ وفاة أديب قدير بكل تبجيل واحترام •

ان « فون أشنباخ » هو الفنان الذى اتخذ من الفن وسيلة أخلاقية ، الذى أمسك روحه ونفسه بقبضة من حديد ، حتى خارت قواه وأنهك عقله وانهارت الوجهة المتناسقه لتكشف عن أغوار دنسه . لقد كان « أشنباخ » هو الناطق بلسان كل هؤلاء المفكرين الذين يعملون جاهدين بعقول منهكة تعبة ، الذين لا يقفون فوران طاقتهم ، بل ويسيئون استغلالها بخيال مريض وعقل أنهكه النظام القاسى • **اننا نرى « أشنباخ » فى بداية القصة نموذجا حيا للعقل الالمانى المنظم والمتحكم فى ذاته غير اننا نراه فى آخرها وقد أفلت الزمام من يده ، نراه وقد زلت قدمه ولعب به خياله المريض ورمزياته المزيفة ، فلمه نفسه •**

الوعى المتقد •• وبذور الفناء :

كان « تونيو كريجر » هو الفنان الذى جمع بين النقيضين ليصيبه التوتر الخلاق « وأشنباخ » هو الفنان الذى سمح لخيال المريض أن يتحكم فى طاقته الفنية ، ولكن ماذا ان كان الفنان يتمتع بعقل متقد لا يخدع أو ينهك ؟ ماذا آن اكتشف أن الهامه وابداعه يتجلى فى الامتزاج ببذور فنائه ؟ وماذا ان اقترن بهذه البذور وهو فى كامل وعيه وبمحض ارادته ؟

ماذا ان اسلم نفسه لقوى الظلام والدمار سعيا وراء الابداع والخلق ؟ لا شك أن سيصبح « فاوست » ، وهذ ما كان عليه « الدكتور فاوست » ، الرواية الاخيرة التى كتبها توماس مان عام ١٩٤٧ • **وتعد هذه الرواية بمثابة الكلمة الاخيرة التى يقولها « مان » عن الفنان بعد ماض مضن حافل بالتجارب والصعاب كلمته الاخيرة التى جسمها فى مصير بطل القصة « أدريان لفركين » المؤلف الموسيقى •**

ويصعب علينا تقييم رواية «الدكتور فاوست» من غير أن نفهم التيارات الفكرية التى سيطرت على « توماس مان » فى ذلك الوقت • فهناك عاملان كان لهما أكبر الاثر فى تشكيل هذه القصة اذ كتبها مان عندما كان رجلا مسنا ، يعيش فى أرض ليست بوطنة ، انسان حرمه النازيون من جنسيته . أما العامل الثانى فهو تأثر توماس مان « باتجاهات فكرية معينة • اذ يقال أنه قد تأثر أكبر الاثر بأربع شخصيات المانية عظام : جوته ، وشوبنهور ، ، « وفاجنر ، ونيتشه » ولكنه ، كما لاحظنا ، كان نيتشه النصيب الاكبر فان كان جوته بالنسبة له هو الفنان البرجوازى ،وشوبنهور هو تعاسة الانسان واستسلامه ،وفاجنر هو القومية ، فقد كان نيتشه ، حسب تعريف مان « **أعظم وأقدر رجل كان فى امكانه أن يفهم طبيعة التدهور والانحلال** » ، رجل حاول أن يخفى هذا الانحلال ويداوى ضعف الفن بما كرس له نفسه ـ بفكر متقد وروح تواقة ، رجل قال عن حياته أنها « **احراق واحتراق** » . ويقول « توماس مان » فى مقال له عن « نيتشه » **ان وجود « نيتشه » « قد آثار فيه احساس بالشفقه المساوية على هذه الروح التى حملت اعباء فوق طاقتها ، هذه الروح التى دقت أبواب معرفة بعيدة عن مقدور البشر ، هذه الروح التى تصدعت وانهارت بحملها ، مثلما انهار هاملت »** • ان بطولة نيتشه هى بطولة الفنان ، فللفنان بطولة من نوع خاص قد نسميها « **بطولة الضعف** » . فهو بحساسيته يدرك ما فيه وما فى الانسانية من ضعف ، ولايسعه كفنان سوى أن يتستر على هذه الآفة بالتصارع مع التزامات ليس فى مقدور قدراته الطبيعية أن توفى بها ، فينال منه التمزق والانهيار . وقد ظل « مان » أثناء كتابته لقصد « الدكتور فاوست » يتحدث عن «نيتشه» وعما تثيره حياته من اشفاق ، فقد حمل نيتشه آفة الانسانية على كتفه حتى انتهى به الحال أن يوقع كتاباته الاخيرة بكلمة « المصلوب » •

وهناك جملة قالها « نيتشه » فى كتابه «هذا **هو الانسان** » ، ورددها « مان » فى مؤلفه « دراسات جديدة » ، (١٩٤٨) تقول : **هل لدى أحد فى الوقت الحاضر ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، أدنى فكرة عما أسماه شعراء العصور « الصلبة » الالهام ؟ »** هذا هو التساؤل الذى واجهه « أدريان لفركين » فى رواية « دكتور فاوست » والذى وجد جوابه فى «الشيطان» • ويفسر ماكتبه « توماس مان » عن « نيتشه » فى كتابه « دراسات جديدة » دور « أدريان لفركين » وشخصيته فى الرواية ، اذ يقول : « يصف لنا نيتشه كيف كان يدخل لحظات من التألق ،من النشوة والسمو ، لحظات يتخللها همس سماوى واحساس مقدس بالقدرة والجبروت . وقد أحس نيتشه بها كشىء يدفعه الى الوراء ، يرجعه الى البدائية، أحس بها كقوة شيطانية عكسية تكشف عن مواقف انسانية غريبة علينا ، فهى مواقف أقوى وأقرب للآلهة ، غير أنها بعيدة عن متناول الامكانيات الجسمانية لادراك عصرنا الضعيف ... ثم يستطرد «نيتشه» ليصف حلول مرحلة مدمرة من حساسية جارفة تنبىء بانهيار مشلول •

وعلى هذه الشكلية كانت حياة « أدريان لفركين» ، المؤلف الموسيقى الموهوب، كما يسردها لنا صديقه « تز يتبلوم » فى رواية « دكتور فاوست » • وقو ولد « أدريان » عام ١٨٨٥ ، وفقد عقله عام ١٩٣٠ وتوفى عام ١٩٤٠ • وبعد ثلاث سنوات يبدأ صديقه بسرد قصة حياته لينتهى منها عام ١٩٤٥ عندما انهارت النازية وانهزم هتلر •

نشأ « لفركين » وسط عائلة برجوازية متحفظة ، وأبوه رجل متدين يزاول قراءة الكتاب المقدس ، وتشغل عقله القيم الروحانية . وقد أدته به نزعته الدينية هذه الى الايمان بالسيحر

فى اهتمامه بالحشرات الغامضة الساحرة ونباتات البحـر الغريبة . فقد كانت ((**حشرات تعيش** والغموض وانجذابه نحوه ، وتبلور هذا الايمان **بجمالها الاخاذ حيـاة كلهـا خداع ورذيلة ، بل وكانت حشرات يعتبرها القـوم أرواحا شريرة تحمل الموت والدمار**)) . وينتقل هذا الاحساس من الأب للابن ، ليدرك « لفركين » أن الجمال يقترن بالشر والرذيلة . غـير أن « لفركين » بتكوينه العقلى والروحى لا يرضى بحدود العقل البشرى ونطاق التراث . بل وكانت تتملكه نوبه من السخرية والتهكم على أقدس المقدسات ، ومثل هذا التصرف لا يتأتى الا بمسـاعدة الشيطان فالشيطان وحده هو من يسـمح له بمزاولة هذا الاحساس . ويزداد تأمل «لفركين» فى عالم حشرات أبيـه ليكتشف فيه ارتباطات غريبة : **السم يرتبط بالجمال ، والسحر يقترن بالسم ، والجمال يرتبط بالشر والرذيلة . وكان** « لفركين » يحس بطاقته الشـيطانية وقوة اندفاعها لتبلور فى سحريته وتهكمه . فيقرر أن يكبح جماح نفسه بدراسة علم اللاهوت . غير أن اللاهوت يأتيه بشيء مضاد . اذ أن عـلم اللاهوت لابد وأن يؤدى الى علم الشيطانية . فيزداد فوران طاقة لفركين الشيطانية ، ويترك اللاهوت وينتقل الى « ليبزج » ليدرس الموسيقى وتنكشف عبقرية « لفركين » لأستاذه وزملائه ، غير أنه يقف مكتوف الايدى ولا يؤلف الموسيقى. ويعلق أستاذه قائلا « ان زهوه وكبرياءه يمنعانه من كتـابة موسيقى تقليدية على نمط المقاييس القديمة » . وكان هدف « لفركين » نفسه هو أن يخرج موسيقى ((**مضادة لفاجنر على طول الخط** » ، موسيقى خاليـة من « **الدفء الحيوانى والبلاغة الرومانسـية**)) لقد كان « لفركين » يبحث عن موسيقى يمزجها ويخرجها منعزلة عن أحاسيسه ، موسيقى خالية من مشاعره ، وهو بالتالى يلعب العوبه « **الموضوعية الزائدة**)) تجاه كل مايحرك الانسانية من قوى . ويؤدى به احساسه بالفن الى هذه الصورة الى كفره به ، فلقد أصبح الفـن كمـا يعـرفه الناس « اكذوبة » ، أصـبح « محالا روحيـا » ، فهـو معارض ومناقض للحقيقة . ولكن كيف ينفذ « لفركين » فكرته عن فن جـديد ؟ عليه أن يسمو بالفن ، ويصل به الى أبعد مراحل المحدود والمختزل ، عليه أن يختزله ليجعله مثل الفكرة التى تطرء على العقل البشرى . فهى محـدودة لا تستغرق جزءا من الدقيقة ، غير أن بها وحولها ارتباطات ومظاهر معقدة .

والعمل الموسيقى الجديد بالاعجاب فى رأيه هو ذلك الذى يبلغ أقصى مراحل ((الاختزال))، ليصبح « لحظة موسيقية » مركزة متكاملة تكاملا ذاتيا . لذا يهتم « لفركين » بتحويل الكلمات الى موسيقى ، وهو بذلك يفصح عن تشككه فى الفن ومصيره ووضعه التاريخى، وتشككه فى ذاتية الفن وهدفه . لقد كان « لفركين » يحاول أن يجعل التـأليف الموسيقى « رياضيا » باردا ، ليصبح تركيبا مجردا معقدا .

ولكن كيف تحقق مثل هـذه العقلية الواعية البركانية بغيتها ؟ لابد وأن يساعدها الشيطان . اذ يمر « لفركين » وهو فى « ليبزج » بتجربة قاسية . فقد قام بزيارة امرأة عاهرة فى بيت للدعارة ، فينتابه الخوف والفزع ويهرب مشمئزا **وهى حادثة استقاها ((توماس مان)) من حياة « نيتشه »** . غير أن « لفركين » يعود بعد ذلك الى تلك العاهرة ،يعود اليها لتلتهم روحه عدوى ذلك المرض الذى يلهب الهامه ويزيد من حدة وحيه . لقد قرر « لفركين » أن يقترن اقترانا واعيا ببذور الفناء والشر ، منفذا فكرته عن عالم الحشرات الجميل الشرير . فهذه البذور هى التى ستزيد من قدرته على الخلق والابداع ، **ولامفر من معرفة الشر والاقتران به حتى تخلق الجمـال** . ويفسر صـديقه عودته الى القـاهرة بوصفه « توقانه الجارف الخفى الى احتضـان النوازع الشيطانية الملهمة » .

ثم نصل الى نواة القصة ليلتقى « لفركين » بالشيطان ، وكان الوسيط هو تلك المرأة العاهرة ولا يفسر لنا الراوية ان كان « لفركين » قد

التقى بالشيطان فعلا ، أم هو قد تخيل ذلك وهذا الاخير أسوأ حالا • ويعقد « لفركين » اتفاقية مع الشيطان فحواها أن يساعده الشيطان للوصول الى أبعد أبعاد المعرفة ويحقق أمله في الفن طوال أربعة وعشرين عاما ، وعلى لفركين ألا يدع نفسه للاحاسيس الانسانية وألا يحب ، وعليه أن يسلم نفسه للشيطان في آخر المدة المقررة . ويوعده الشيطان قائلا : **« سوف انطلق بك وراء أبعاد حقبتك الحضارية هذه .. سوف أرجعك بكل جرأة وجسارة الى البربرية ذات الحدود ، فهى انسانية، برجوازية وهمجية منطلقة »** • ويبدأ « لفركين » في تأليف أعمال موسيقية خارقة يسردها « توماس مان » بدرايته الموسيقية الواسعة في صفحات عديدة مليئة بالنوت والاوزان • وكانت كل أعماله تجمع بين النوازع الشيطانية المنطلقة والموضوعية الباردة النظامية • ويظل « لفركين » يعيش حياة « القديسين » منعزلا عن البشر ، متفرغا للجمع بين الهمجية الانسانية والبرود الرياضي حتى يصل الى القمة في آخر أعماله **« نواح الدكتور فاوست »** • **وهو عمل جنوني وارتبط فيه الوزن الموسيقى الحديث بالهمجية البدائية .. ليكشف النقاب عن نواح غريب يتأرجح بين العالمين ، نواح ابن الجحيم فلوست ، أعنف وأفظع نواح أتت به الآلهة أو البشر »** •

وهكذا انقضت الاربعة والعشرون عاما، ويفقد « لفركين » عقله الذى ذهب به الشيطان ، ويتركه معتل الصحة متدهور الكيان ليموت بعد عشرة أعوام ميته « القدسيين والشهداء » .

ان « لفركين » يرمز الى الفنان الذى تشكك في الفن ، الفنان الذى يسرى بداخله فوران طاقة شيطانية ، ويحاول أن يخلق مالا يقوى غيره على خلقه . فيطلب مساعدة قوى الظلام والشر ، يتحد راضيا مرضيا وبعقليه واعيه مع بذور الدمار والخراب • فهى البذور التى تنمى قدرته وتلهب الهامة ، غير أنها تعمل على تآكل تلك المقدرة بسرعة مذهلة لتترك صاحبها منهارا• انه

معرض جديد لبيكاسو

يقام هذا المعرض في فرنسا في قصرها الكبير بعد تجديده ..

وسوف يفتتح في نهاية هذا الشهر ليعرض أعمال الفنان العبقرى بيكاسو يعرض أعماله الفنية المتنوعة التى تؤكد أن كل فن عظيم لا يقول أبدا كلمته الأخيرة •

أقيم أول معرض شامل لأعمال بيكاسو سنة ١٩٤٦ بنيويورك وكان اسمه «خمس سنوات من فن بيكاسو» ، ثم أقيم المعرض الثانى سنة ١٩٥٣ بميلانو وروما في ايطاليا وكان يضم ألف قطعة من انتاج الفنان الكبير • وفي سنة ١٩٥٥ أقيم معرضه الثالث بصالة الفنون التشكيلية بباريس • أما في سنة ١٩٦١ فقد احتفلت نيويورك بعيد ميلاد بيكاسو الثمانين وأقامت له معرضا شاملا مرة أخرى • وفي العام الماضى أقيم المعرض الشامل رقم (٥) بقاعة « التيت جاليرى » بلندن •

وفي هذا العام يبلغ بيكاسو عامه ال (٨٥) ، ولكنه لا يزال يعمل بروح الشباب .. وقد قرر في معرضه الشامل رقم ٦ أن يعرض لأول مرة اللوحات التى لم يقبل أن يبيعها والتى أوصى بوضعها في متحفه الخاص بوجان والذى لم يفتتح بالطبع بعد .. هذه اللوحات طبعها دوجلاس دونكان في كتاب فاخر .. وسوف يحتوى المعرض الجديد أيضا على التماثيل التى نحتها في عامى ٣٠ ـ ٣١ عندما كان يسكن مقاطعة بواجلو •

الانســـان الذى دفعه البحث عن الفـن الى التصارع مع التزامات ليس فى مقدور قدراته الطبيعيـة ان توفى بهـا ، فينال منـه التمزق والانهيار .

ولكن لايصح أن نمر على رواية «مان» الدكتور « فاوست » هذه من غير أن تقول كلمة عن جدتها الاولى « الدكتور فاوست » التى كتبها جوته . فالدكتور فارست » عند كليهما بطل لا يرضى بما وصل اليه من معرفة ، درس اللاهت ولم يخرج منه راضيا ، التقى بالشيطان ليعقد معه معاهدة. غير أن « فاوست » جوته « كان عليه أن يسلم نفسه للشـيطان عندما يختفى منه الاحساس بالبغض وعدم الرضا ، أما « فارست» « مان » فقـد ضحى بكل وجوده وكيـانه نظير أربعة وعشرين عاما من الالهام الشيطانى والعمل الخلاق المركز . كما أن « فاوست » جوته « قد أنقـذه الحب ، بينمـا حـرم « لفركـين » من الاحاسيس البشرية ،وكانت تجربته النسائية الوحيدة مع امرأة هى وسيطة للشيطان **لقد كان على جوته أن ينقذ فاوست لانه يرمز للانسانية اما « لفركين » فلا يرمز لشىء ، وأبعد ما يمكن أن يرمز له هو الشعب الالمانى الذى سلم نفسه للنازية وكان مصيره الدمار .**

وقد اكتفينا فى هذا المجال بتناول ثلاثة نماذج من فنانى مان ! أحدها **شاعر** ، والثانى **روائى،** والاخير **موسيقى** . ولكن تعج روايات «توماس مان » بالكثير من الفنانين من أمثال « شبينل » فى قصة « تريســتان » و « فلـكس كريل » و « كاستروب » فى جبل السحر وغيرهم . لقد شغل « مان » عقله وطاقته ليبحث عن مخرج للفنان المعاصر ،وأظهر ما قد يقع فيه الفنان من شباك قد تؤدى الى نضوبه وانهياره . وفنان كهـذا يستحق أن ينـال قدرا من الاهتمـام لندرك كيف خلق ماخلقه ، لنرى احساس الفنان بزميله الفنان الذى يدفع حياته ووجوده ثمنا لنبله، لنحس عذاب الفنان المعاصر ومايعانيه بحثا عن فن متماسك وسط عصر حضارى مضطرب.

فاروق فريد



بيكاسو على باب معرضه الجديد

وليم جولدنج

والروايـــة الرمزيـــة الجديـــدة



رمسيس عوض

● ان محنة الانسان وسر بلائه هو انه قد تجرأ ونسب الى نفسه صفة الربوبية ، كما كما انه قد ابتعد عن طبيعته ونأى عن ذاته ، ويرى « جولدنج » ان واجب الانسان يحتم عليه مجابهة الفوضي المستشرية في الوجود دون خوف أو وجل ، ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى هذا الوجود .

● ان وظيفة الروائى فى نظر جولدنج تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الأشياء ، وفي عدم التسليم بأى شيء على انه بديهى لا يحتاج الى دليل أو برهان ، كما ان وظيفة الروائى تقتضى منه أيضا كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التى لا تخضع لاحكام العقل أو المنطق في حياة الانسان .

من هو وليم جولدنج ؟

ولد « وليم جولدنج » فى « سانت كولمب مينود » « بكورنوال » عام ١٩١١ · وتلقى تعليمه بكلية « براسنوز » بأكسفورد · وفى عام ١٩٤٠ التحق « جولدنج » بالبحرية البريطانية حيث خدم على ظهور السفن الطوافة والمدمرات وكاسحات الألغام، وعلى ظهر حاملة صواريخ عهدت اليه مهمة قيادتها والاشراف عليها عند نهاية الحرب · وشاهد « جولدنج » أوار الحرب والقتال مستمرا ضد الغواصات وسلاح الطيران · وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها عين وليم جولدنج مدرسا فى مدرسة « الأسقف وردزورث » فى « سالزبورى » وتنصرف هوايات « جولدنج » الى جانب اهتمامه بالكتابة الى ركوب القوارب ودراسة الأدب الاغريقى الذى يحرص على قراءته بنهم شديد · وفى موسم ١٩٦١ ــ ١٩٦٢ عين « جولدنج » أستاذا زائرا بكلية « هولنز » فى « فيرجينيا » بالولايات المتحدة · وهو الآن زميل فى الأدب بالجمعية الملكية البريطانية ·

كتب جولدنج قدرا كبيرا من الشعر الى جانب مسرحية نشرها عام ١٩٥٨ بعنوان « الفراشة النحاسية » واستطاع أن يلفت الأنظار اليه عندما نشر أولى رواياته ، ولعلها أعظمها على الاطلاق ، تحت عنوان « سيد الذباب » ١٩٥٤ . نشر بعدها جولدنج روايتين هما : « الوارثون » ١٩٥٥ ١٩٥٥ و « نشار مارتن » ١٩٥٦ ،

أهم ما نلاحظه فى أدب « جولدنج » أنه يبحث فى العلاقة بين الانسان والكون ، كما أنه يبحث فى العلاقة بين الانسان والله · ولا يعنى « جولدنج » فى رواياته باستقصاء العلاقة الاجتماعية بين الانسان والانسان ، ومن ثم فانه يحق لنا أن نصف أدبه بأنه « غير اجتماعى » ولا شك أن اهتمام « جولدنج » فى رواياته بما يتجاوز العلاقات الاجتماعية هو الذى حدا بكثير من النقادكالبروفيسور «فردريك كارل» فى كتابه **المرشد فى الرواية الانجليزية المعاصرة** ، الى وصف هذا الادب بأنه أدب ميتافيزيقى ·

مشكلة الشر فى الادب

يتميز أدب « وليم «جولدنج» بأنه أدب رمزى ، وفى نظر الروائى الناقد ، «بيتر جرين» ، أن رمزية جولدنج لاهوتية أساسا وفى رأى « وليم جولدنج » ان الانسان مسئول عن وجود الشر فى هذه الحياة والواقع ان الأهوال التى مر بها « جولدنج » أثناء الحرب العالمية الثانية قد جعلته يمعن الفكر ويطيل النظر فى مشكلة وجود الشر فى العالم وعندما اعترض أحد النقاد على ما ذهب اليه « جولدنج » من أن الانسان وحده صانع الشرور بقوله ان الخير فى صنع الانسان كذلك ، رد عليه « جولدنج » : « **يستطيع الخير**

ان يرعى أمر نفسه ، ولكن المشكلة هي وجود الشر • « ويتلخص موضوع روايات « جولدنج » الذى لا يتغير أبدا فى أن الشر كامن فى العقل البشرى ، مهما تخفى وراء اقنعة من البراءة الزائفة • ويشبه هذا الشر الكامن فى عقل الانسان وحشا متربصا ينتهز فرصته السانحة للانقضاض على فريسته •

وبالرغم من تصوير وليم جولدنج للانسان على أنه شرير بطبعه ، فانه لايفقد الرجاء فى امكانية خلاصة • وسبيل الانسان الى الخلاص هو أن «يعرف نفسه بنفسه» ان محنةالانسان وسربلائه هو أنه قد تجرأ ونسب الى نفسه صفة الربوبية كما أنه قد ابتعد من طبيعته ونأى عن ذاته ويرى « جولدنج » أن واجب الانسان يحتم عليه مجابهة الفوضى المستشرية فى الوجود دون خوف أو وجل ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى هذا الوجود • **ان وظيفةالروائى فى نظر«جولدنج» تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الاشياء وفى عدم التسليم بأى شىء على أنه بديهى لا يحتاج الى دليل أو برهان كما أن وظيفة الروائى تقتضى منه أيضا كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التى لا تخضع لأحكام العقل أو المنطق فى حياة الانسان** ويعتقد جولدنج أنالروائى اذا شاء أن يحذو حذو « اسكيلوس » وأن ينصرف الى تصوير مأساوية الحياة ، فانه يتعين عليه أن يغوص فى أعماق المأساة الانسانية ، وأن يصل الى جذور المرض بدلا من أن يكتفى بتصوير عوارضه • والذى لا شك فيه أن انصراف « وليم جولدنج » الى تصوير ضياع البراءة الانسانية يذكرنا بقصة سقوط الانسان عندما أكل من شجرة المعرفة فى الانجيل •

يتناول الناقد « جون بيتر » روايات جولدنج باعتبار أنها حكايات تتضمن دروسا وعبرا • والفرق بين الخرافة أو الحكاية الدرسية وبين الرواية فى نظره هو **أن الأولى تبدأ بفكرة مجردة مسبقة يسعى الكاتب الى الباسها ثوب الحقيقة والواقع ، فى حين أن الثانية لا تبدأ بأية فكرة مسبقة ولا تجسد أية دروس أو عبر ، كما أنها لا تتضمن أية نتائج فكرية** • ويقول «جونبيتر» ان العالم الادبى المعاصر يجنح الى خلق هذا النوع من الروايات التى تتضمن دروسا وعبرا • ويرد « جون بيتر » أسباب انتشار هذا الضرب من الانشاء الروائىالى أن عصرنا قدأصبح «براجماتيا» حتى فى الأدب ، وأنه يريد من الادب أن يكون تطبيقيا وليس نظريا• أضف الىذلك أن الرواية الدراسية تتفق مع ميول العصر الذى نعيش فيه بحكم جنوحها الى التعميم واعراضها عن التخصيص •• ورغم أن جون بيتر • يعبر عن رضاه بوجهعام عن هذا اللون من الانشاء الروائى،

فوچيتا

مثلما فعل ما تيس في فانس وكوكتو فى فيلرامش ، اراد الفنان الكبير فوجيتا ان يزخرف بالنقوش احدى كنائس رامز ، حيث تم « تعميده » سنة ١٩٥٩ •• ومنذ ايام قليلة افتتحت هذه الكنيسة ذات الـ (١٧ لوح من الزجاج) والتى غطت جميعها بالرسومات التى نفذها «شارل مارك» وصممها الفنان فوجيتا الذى يرى وهو ينظر اليها قبل الافتتاح •



فانه يرى أنه يتورط بالضرورة فى خطأين : **أولهما أن الرواية الدراسية تعنى بتصوير القسمات الخارجية أكثر من عنايتها برسم الملامح الداخلية• وثانيهما أن مؤلفها كثيرا مايضيف الى متن الرواية ما يمكن تسميته بالمذكرات أو الملاحظات التوضيحية •**

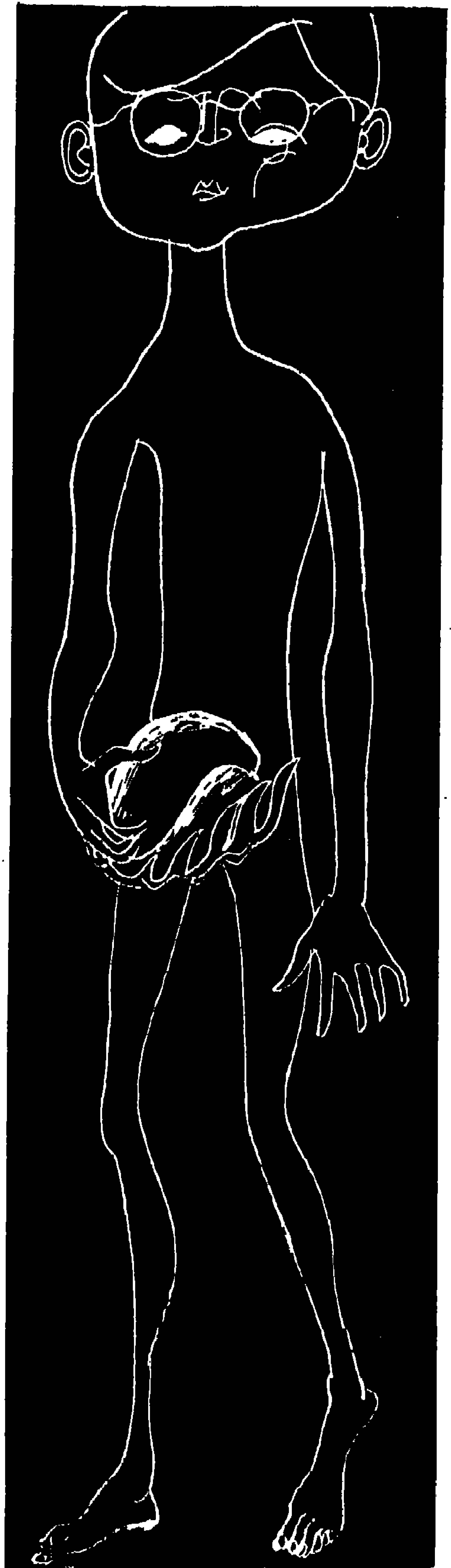
سيد الذباب

تتصف رواية « وليم جولدنج » • الأولى « **سيد الذباب** » ببساطة البناء فهى تروى لنا قصة مجموعة من التلاميذ ألقت بهم المقادير فى جزيرة استوائية معزولة ، يبدو أن السلطات البريطانية قد أمرت باجلائهم فى طائرة حتى تجنبهم الهلاك فى حرب ذرية ضروس هبت ريحها على الأراضى الانجليزية • وبذلك يجد الصبية أنفسهم فى هذه الجزيرة المهجورة وقد انفصمت كل صلة تربطهم بالعالم الخارجى ، كما انعدم كل اشراف من الكبار عليهم • وفى غيبة هذا الاشراف نرى أن التلاميذ يباشرون حياتهم المنعزلة بطريقة عاقلة فى بادىء الأمر ، كما انهم يتعاونون فيما بينهم لتدبير شئونهم • ولكن هذه الحياة الهنيئة السعيدة العقلانية لا تدوم ، فالخطر الداهم يتهددها لا من الخارج ، ولكن من دخيلة أنفسهم ويتدهور بهم الحال بالتدريج حتى يصبح الصبية فى نهاية الأمر فرقة من المجرمين الخارجين عن القانون وعن كافة القيم الحضارية • وما أن يزايل هؤلاء الصبية كل احساس بضبط النفس ، حتى نتبين فى تدهورهم الأليم زيف الطلاء الحضارى الذى يخفى وراءه ضراوة الهمجية وشراستها • فما أسهل أن يزول هذا الطلاء ليكشف النقاب عن

النفس الضارية التى تنطلق معربدة تدمر كل ما يعترض سبيلها من قيم •

قلنا ان صوت العقل يسود مجتمع التلاميذ الى حين • وعندما يسود صوت العقل فى بادىء الأمر ، نرى التلاميذ يفرضون على مجتمعهم الصغير مقاييس حضارية ، فهم ينتخبون فيما بينهم رئيسا لهم اسمه « دالف » يبلغ الثانية عشرة من عمره ويمتاز بحسن المنظر وقوة الحجة والقدرة على تدبر الأمور ، كما نراهم يعقدون اجتماعات لمناقشة مشاكلهم بطريقة ديموقراطية منظمة • فهم يستخدمون محارة التقطوها من الماء كأداة للتنبيه على أفراد مجتمعهم واستدعائهم للاجتماع كلما عرض لهم فى أمور الحياة أمر جديد • ولكن هذه العقلانية التى تحكم تصرفاتهم سرعان ما تذوب وتختفى لتحل محلها نزعات لا عقلانية مدمرة تحطم سائر المقاييس الحضارية التى ارتضاها مجتمعهم الصغير • وعندما كان مبدأ النظام سائدا ، لم يكن من حق أى فرد فى هذا المجتمع الصغير أن يتكلم فى أى موضوع أو يخاطب بقية أفراد الجماعة عنه دون أن يكون ممسكا بهذه المحارة ، التى أصبحت رمزا للعقلانية والنظام • وحين كان الصبية يدينون بالولاء للنظام ، نراهم يقسمون أنفسهم الى معسكرين : معسكر يتعهد بمهمة الصيد والقنص وامداد الجماعة بالطعام المكون من لحم الخنازير التى تكتظ بها الجزيرة ، ومعسكر آخر تتلخص مهمته فى اشعال النار والاحتفاظ بها مشتعلة ، فهى سبيلهم الوحيد الى النجاة ولفت أنظار العالم الخارجى الى ماهم فيه من محنة • ويقول «فردريك كارل» معلقا على هذا التقسيم ان معسكر حفظة النار يمثل أهل الفكر ، فى حين أن معسكر الصيد والقنص يمثل أهل العمل •

ويتدهور هذا المجتمع الصغير ، وينفسخ تماسكه الاجتماعى ، ويصيب بناءه صدع عظيم عندما تزحف الجوانب اللاعقلية على حياته • ويتحول هذا التفسخ الاجتماعى الى حرب عاتية بين فريق الصيد والقنص بزعامة (جاك) الذى تلتف حوله فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التى نراها تسير خلفه فى صفين ، مؤتمرة بأمره ، واضعة نفسها



رهن اشارته ، وبين أهل الفكر والحجى بزعامة « رالف » يؤيده الغلامان « بيجى » الذى يتصف بالمنهج العملى فى التفكير ، و «سيمون» المتصوف ذو البصيرة القادرة على استجلاء ما يخفى من رؤى نورانية على أقرانه من الغلمان ٠

وتتطاير أول شرارة فى هذه الحرب الضارية عندما يسعى (جاك) الى تجـاهل المقـاييس الديموقراطية التى تنظم شئون الجماعة ، فهـو يريد أن يتكلم دون أن يكون ممسكا بالمحارة التى لا يحق لانسـان أن يبدأ الحديث فى اجتماعاتهم المنعقدة دونها ٠ وهو ينصرف تماما عن الاحتفاظ بالنار مشتعلة الى اللهو والمرح والصيد والنقص٠ وعندما يذكره « رالف » زعيم الجماعة ، «وبيجى» الغلام المصـاب بالربو بأن الاهتمام بالصـيد والقنص لا ينبغى أن يلهيهم عن اشعال النـار ، يستبد به الغضب ويذهب به كل مذهب ، ويزداد غضبه تأججا عند ما يصر « بيجى » على تذكيره بأنه يتكلم بطريقة غـير قانونية دون اعتبـار للمقاييس التى اصطلح عليها مجتمعهم الصغير ، فنراه يصب جام غضـبه على الغـلام « بيجى » الضعيف ويمسك بتلابيب غريمه وينزع نظارته، من فوق عينيـه ليلقى بهـا على احدى الصـخور فتتهشم احدى عينى النظارة ، ويتلمس الصبى المغلوب على أمره طريقة الى حيث تسقط نظارته، ويلتقطها وقد لاحت فى محياه ملامح ذلة مروعة وانكسار عظيم ٠

ثم يشتد أوار الحرب عندما يتطلع الصبية فى ظلمة الليل فى جزيرتهم المهجورة الموحشـة الى قمة الجبـل ، فيرون شـبحا هائلا ضخما مخيفا يربض عليها ويبدو عليه أنه يتحرك أحيانا فيحرك فى قلوبهم الهلعة المخاوف المظلمة السوداء٠ حتى فريق القنص والصيد يرتاع لمنظره الرهيب فى ظلمة الليل البهيم ٠ ويشير الصبية وقد انخلعت قلوبهم الى هذا الشبح الرابض باسم « الوحش » دون أن يدركوا أنه لا يعدو أن يكون جثة هامدة لرجل لقى مصرعه أثنـاء اشتباك دار رحاه على مبعدة بضعة أميال من الجزيرة لتلقى به الرياح على قمة الجبل فى جزيرتهم الموحشة ٠

وعبثا يحـاول الغلامان العليـلان « بيجى » المصاب بالربو ، و « سيمون » المصاب بالصرع ، أن يحطما أسطورة «الوحش» ، وأن يبددوا مخاوف أترابهما السوداء منه ٠ وتذهب كل محاولاتهما لتطهير مجتمعهما الصغير من أوشاب الخزعبلات ، وأدران اللاعقـل أدراج الرياح ٠ ويراق دمهمـا الطهور على أيدى فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التى لا ترتضى بغـير الخزعبلات بديلا ٠ وبذلك يضبح مصير الغلامين الأليم المفجع رمزا لمصير الوعى المستنير الذى يحترق حتى يضىء للآخرين السبيل ويرفض الصبية النور ويفضلون عليه الظلام ٠ وتخيم على الجزيرة كلها روح شر مستطير ، وتهب ريح عاتية من ظلمـة قلب الانسان وظلمه لأخيه الانسان لتمس كل ما فى الجزيرة المقفرة فتشيع فيه برودة الموت وفى هلعهم من الوحش ، يقيم دعاة الظلام ، وعلى رأسـهم « جاك » ، عارضة خشبية فى قلب الغابة يعلقون فى اعلاها رأس خنزير يتقدمون بها زلفى الى « الوحش » الرابض على قمة الجبل ويحيـط الذباب برأس الخنزير المعلقة فى أعلى الخشبة ويتكاثر حتى يصم طنينه الآذان ، وينظر الصبية الى هذا الرأس فى رهبة وخوف وهلع عظيم ويطلقون عليهـا اسم « سيد الذباب » ٠

وفى وحدته المستنيرة الواعية ، يكتشـف « سيمون » أن الشبح الرابض على قمة الجبـل ليس سوى جثة هامدة لا حراك فيهـا ٠ وعندما يحاول «سيمون» الضامر الهزيل المصاب بمرض الصرع أن يكشف النقاب عن «الوحش» ، ويبصر زملاءه بالحقيقة وينشر فيهم النـور ، اذا بقوى الظلام تتجمع وتكشر عن أنيابها وتعمل أظافرها فى بدن الغلام نهشا وتمزيقا ٠ ويحيط الصبية بالغلام «سيمون» وقد اسكرتهم نشوة الرغبة فى سفك الدماء ، ويصيحون فى وجه الذى جاءهم مبشرا بالنور : « **اقتلوا** » «**الوحش**» «**اذبحوه**» ٠ «**اسفكوا دمه**» ٠ وهكذا يضيع صوت الحق، ويتبدد النور وتنطفىء شعلة المعرفة والاسـتبصار ، ويصيب الاحباط والاخفاق كل ما حققه الانسان فى عالم الخير والحق والجمال ، وتشيع فى الوجود ظلمة تنخلع لها القلوب ٠ ولم يكن هذا المصير المفجع مصير « سيمون » وحده ٠ فـ « بيجى » يلقى

حتفه لأنه يرفض أن يشارك القطيع ايمانه بوجود « الوحش » على قمة الجبل • أكثر من هذا أن « رالف » نفسه زعيم الجماعة يكاد أن يهلك وتفيض روحه فى هذه الردة الى الوحشية والهمجية ، لولا أن وصلت الى أرض الجزيرة فى الوقت المناسب احدى وحدات الأسطول يرأسها ضابط بحرى وعندما يرى الضابط البحرى ما أقدم عليه الصبية من أعمال بربرية ، ينهرهم ناصحا اياهم أن يتصرفوا بطريقة متمدنة لائقة • وينبغى ألا تفوتنا سخرية « وليم جولدنج » المريرة من نصيحة الكبار للصغار • فالكبار لا يقلون عن الصغار ضراوة وتوحشا ، بل انهم يفوقونهم ما فى ذلك ريب • وآية ذلك أنهم يقاتلون فى حرب ذرية أشد خطرا وأشمل دمارا مما يقوم به الصغار فى جزيرتهم المهجورة من أعمال بربرية • وفى خاتمة « **سيد الذباب** » نرى «رالف» وهو يبكى وينتحب على ضياع براءته • ويجتاز «رالف» محنة نفسية قاسية يوطن نفسه فيها على التأقلم حتى يستطيع مجابهة غلظة الحياة وقسوة الاحياء

ويخرج «رالف» من محنته المريرة وقد اكتسب حصانة تساعده على الخوض فى خضم الحياة •

معنى الرمز فى الرواية

يجدر بنا بعد أن فرغنا من عرض «**سيد الذباب**» أن نعرض لرأى الدكتورة كلير روز نفيلد ، العالمة النفسية ، فى هذه القصة ، فرأيها جدير بالتسجيل مافى ذلك شك ، وخاصة لأنها تنحو الى تفسير هذا العمل الفنى على أساس نفسى بحت وعلى أساس نظريات « فرويد » بالذات • فهى ترى أن « **سيد الذباب** » تجسيد واع من جانب « وليم جولدنج » لنظريات « فرويد » فى قالب أدبى • ونحن نعرف كيف ترد نظريات «فرويد» القسوة الكائنة بنفوس الكبار الى القسوة الكامنة فى نفوس الصغار • وما من شك فى أن هذا ما دعا الدكتورة « كلير روزنفيلد » الى اختيار عنوان « رجال أصغر نموا لمقالها • **فالفرق بين الكبار والصغار ليس فرقا فى النوع ولكنه فرق فى الدرجة كما نرى »** •

وتحلل « كلير روزنفيلد » فكرة نشوء الطقوس الخاصة بالعبادات ، وتشرح لنا كيف أنها تطورت من نشاط قصد به التسلية والترفيه فى بادىء الأمر • فقد بدأت فكرة القنص والصيد عند الصبية فى الجزيرة الذى انغمسوا فى الاستمتاع به على أنها وسيلة للترويح عن النفس • **أى أن القنص والصيد لا يعنوان فى نشأتهما أن يكونا ألعابا ترفيهية فى بادىء الأمر • ولكن هذه الالعاب الترفيهية تطورت فيما بعد حتى أصبحت أساسا لتكوين مجتمع متطور** • وهكذا نرى أن قنص الخنازير فى الجزيرة الذى بدأ كمتعة فى حد ذاته قد تحول الى نوع من الطقوس العقائدية ، كما يتجلى هذا من نشوة القناصة وقد أحاطوا بسيمون بغية سفك دمه ، فهى نشوة لا تختلف فى شىء عن نشوة الذين يمارسون طقوس العبادات البدائية •

وتفسر الدكتورة « كلير روزنفيلد » احدى حوادث « **سيد الذباب** » تفسيرا يستحق من المشتغلين بالنقد العناية والاهتمام و « سيمون » الغلام المصاب بمرض الصرع يتصور فى مقابلة له منفردة مع رأس الخنزير « أو سيد الذباب » أنه قد دخل فى جوف هذه الرأس المعلقة فى قلب الغابة • وترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » أنه يمكن تفسير هذه الحادثة على ثلاث مستويات **(١) المستوى الحرفى (٢) المستوى الرمزى (٣) المستوى النفسى** •• فعلى المستوى الحرفى ، نستطيع أن نرى فى صورة «سيمون» ، وقد ابتلعته رأس الخنزير ، هلوسة غلام رقيق حساس وهزيل على وشك أن يفقد وعيه فى احدى نوبات الصرع التى تنتابه ، وأن يلج منطقة اللاشعور

ويمكن تفسير هذه الحادثة من الناحية الرمزية بأنها ترمز الى ما يرمز اليه القصص العقائدى المعروف حيث نرى البطل يدخل فى جوف التنين ليخرج منه حاملا معه إكسير الحياة ليهب به البعث مجتمعا أصابه الموات • أما من الناحية النفسية فتمثل هذه الحادثة فكرة القضاء على « الأنا » ، كما تمثل رحلة الانسان الى دخيلة نفسه سعيا وراء معرفة النفس واستكشافها ، وعودة به الى أبدية اللاوعى • وبالاضافة الى هذا



ترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » ان جثة الطيار على قمة الجبل ترمز الى رجوع الانسان الى اللاعقل الذى يتوفر فى الكبار والصغار على حد سواء •

وقصة « وليم جولدنج » « سيد الذباب » تتضمن هجوما شديدا على قيم المجتمع الفيكتورى القائمة على التفاؤل والرضا بالنفس • وكما أن «سيد الذباب» تنطوى على سخرية من قيم المجتمع الفيكتورى ، فان رواية « جولدنج » اللاحقة « الوارثون » تتضمن هجوما على الافكار التى سادت المجتمع الانجليزى فى أعقاب العصر الفيكتورى • وهى أفكار قائمة على الايمان بتقدمية العلم المتطور ، ارتبطت فى اذهان عامة الناس بالكاتب المعروف « هـ• ج ويلز » • نظرا لشدة تحمسه لها •

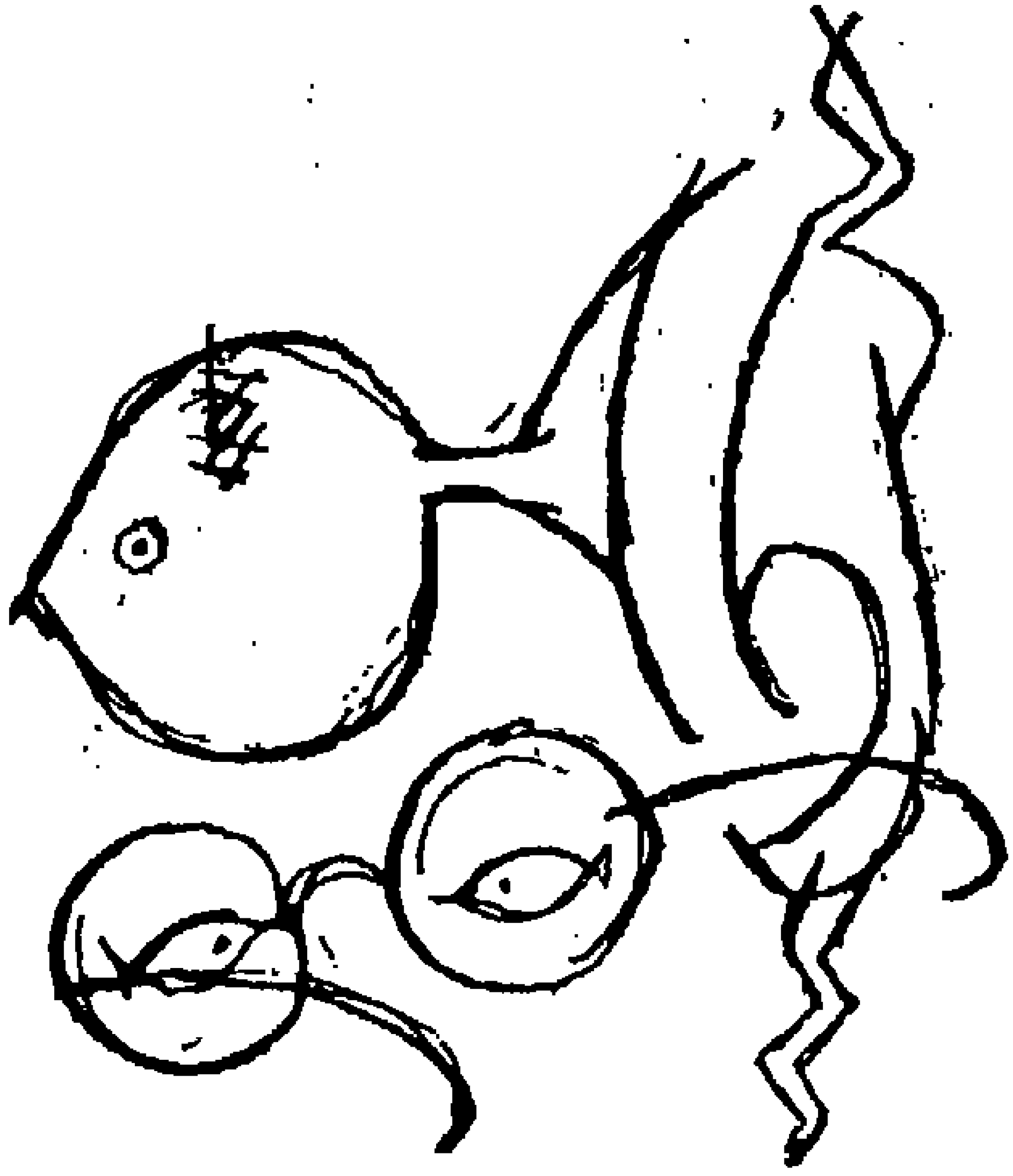
البطل المعاصر غير البطولى

ويلفت بعض النقاد (ومن بينهم أدوين مورجان) نظرنا الى التشابه الموجود بين « سيد الذباب » و « بنشسار مارتن » وبين رواية ر٠م٠ بالانتين المعروفة « جزيرة الموجان » التى ظهرت فى عام ١٨٥٨ ، أى منذ أكثر من قرن مضى ٠ وتروى لنا جزيرة المرجان قصة شبيهة « بسيد الذباب » تقع حوادثها فى احدى الجزر المهجورة وفيها نرى جماعة من البريطانيين تهبط على أرض هذه الجزيرة لتجد فيها قوما من أكلة لحوم البشر البرابرة ٠

ويشمئز الرجل الابيض من هــذه البربرية فيضطلع بدوره الحضارى فى الأخذ بأيدى هؤلاء البربر المتوحشين حتى يرتفع بهم فى سلم الرقى والتقدم٠ومن الواضح أن رواية «جزيرة المرجان» تجسد فكرة سيادة الرجل الأبيض كما أنه من الواضح أنها تنم عن روح القومية البريطانية التى تشعر بعلو شأنهــا وتفوقها فى ميدان التقدم الحضارى على غيرها من شعوب العالم المتبربرة المتوحشة ٠

وبالرغم مما بين الروايتين من تشــابه ظاهرى ، فان هناك فرقا جوهــريا بين روايــة جـولدنج « سـيد الذباب » وبين رواية بالانتين « جزيرة المرجان » و « **جزيرة الموجان » تعبير عن تفاؤل المجتمع الفيكتورى ورضائه عن نفســه ، فى حين أن « سيد الذئاب » تسعى لتحطيم هذه القيم الفيكتورية** ٠ ويتحدث أدوين مرجــان عن وجه الشبه القائم بين « جزيرة المرجــان » وبين بنشار مارتن ، فيقول ، ان توهم «بنشار مارتن» أنه تخلص من حذائه قبل غرقه ، ليكتشف فى نهاية القصة أنه مات وحذاؤه فى قدميه ، يذكرنا بما يحدث فى « جزيرة المرجان » عندما تتضح لنا أن القبطان قد اختنق فى الماء بدون أن يتمكن من نزع حذائه عن قدميه كما توهم ٠

والواقع أن بنشار مارتن تمثل أصدق تمثيل الاتجاه السائد فى الرواية الانجليزية المعاصرة من حيث أنها تصور ما اصطلح النقاد على تسميته به « **البطل المعاصر غير البطولى** » ٠ وليست لغرابة



التكنيك الروائى فيها أية أهمية (تذكر) اذا قورنت بما تمثله الرواية من اتجاه الى تصوير « **البطل غير البطولى** » الذى أصبح السمة العامة التى تتميز بها الرواية الانجليزية بعــد الحرب العالمية الثانية كما يكتبها « صامويل بيكيت » و « ايريس ميردوخ » والشباب الغاضب ٠ واذا شئنا أن نفهم المقصود « بالبطل غير البطولى » ، فعلينا أن نستعرض شخصية « بنشار مارتن » (واسمه الحقيقى « كريســتوفر مارتن ») لأن جوانب هذه الشخصية تلقى ضوءا على هذا النوع الجديد من الأبطال ٠

ان خطيئة « بنشبار مارتن » فى نظر « وليم جولدنج » أنه وثق كل الثقة بذاته واســتبعد تماما من فكره كل عون يجيئه من خارج نفسه ، وأنه آمن بذكائه وارادته وتعليمه وصحته الموفورة ايمانا مطلقا بغير حدود ٠ فماذا كانت العاقبة ؟ **خانه الاعتماد التام على نفسه ، وخذلتــه ارادته وصحته ، وتخلى عنه ذكاؤه وتعليمه فى مواجهة الموت** ، ان « بنشار مارتن » تصور روح الانسان الفرد عندما تجد نفسها فى موقف يتعين عليها أن تختار بين الخلاص والهلاك ٠ وخطيئة «بنشار» فى هذا الصدد أنه آثر الهلاك ورفض الخلاص ،

وأنه عاين الله فى محنته ولكن حماقته وتزقه شاءا له أن يسدل ستارا كثيفا على عينيه حتى لا يراه. **ولاشك أن سقوط هذا الرجل من الناحية الروحية يرجع الى أنه فضل أن يكون « بنشار » (ومعناها بالانجليزية) ، « الحرامى » ، ورفض أن يكون « كرستوفر » (المنتمى للمسيح)** ، وأنه أشاح وجهه فى صلف وعناد عن احتمالات الخلاص التى حاول اغراءه بها أحد اصدقائه .

وفى هذا الصدد يتهم النقاد « وليم جولدنج » بالتناقض ، فهو يصور نفســـــه على أنه مؤمن « بالمـــذهب الطبيعى » الذى يرفض الايمـــان بالأديان ، ولكنه يؤمن فى نفس الوقت بأن النظام الكائن فى الطبيعة يشير الى وجود الله ، فى حين أنه يستخدم فى كتاباته اللاهوت المسيحى والرموز المسيحية لخدمة أغراضه الفنية . وتفسير هذا التناقض – أن « جولدنج » يلتجأ الى اللاهوت المسيحى والرموز المسيحية حتى يتيح له ذلك المجال الذى يعبر فيه عن رؤياه الفنية بطريقـــة مألوفة يسهل على الناس استيعابها .

واذا كان المضـــمون الدينى فى أدب « وليم جولدنج » يتفاوت فى درجة وضـوحه من رواية لأخرى ، فانه لا يمكن بحال من الاحوال ، **أن يخفى علينا فى روايته الرابعة « السقوط الحر »** فعنوان الرواية كما هو واضح مستمد من قصة **« سقوط الانسان »** الواردة فى الكتاب المقدسى . ويتجلى من عنوان هذه الرواية موقف جولدنج من سقوط الانسان . ففى نظره أن الانسان يسقط فى الخطيئة وهو حر الارادة ، وأنه يفقد نعمـــة الله بمحض اختياره .

وتروى لنا « السقوط الحر » قصـة رسـام انجليزى شباب اسمه « سامى ماونت جـسوى » حيث نراه أثناء الحرب العالمية الثانية معتقلا فى احدى معسكرات الاعتقال النازية . وبطل هذه القصة يذكرنا « ببنشار مارتن » من حيث أنه بطل أبعد ما يكون عن البطولة ، فهو يتصـــف بالأنانية المنفرة الكريهة ، واذا كانت « بنشار مارتن » تعتمد فى سردها الروائى على التكنيك التجريبى المعروف فى الادب تكنيك « تيـــار الشعور » ، فان السقوط الحر ، تعتمد فى ذلك على شىء قريب منه ، هو تكنيك « الفلاش باك » الذى يشيع استخدامه فى السينما ، ويعتمـد « الفلاش باك » على كشف النقاب عن الماضى عن طريق اهاجـــة الذكرى ، وعن طريق « الفلاش باك » يستعرض « سامى ماونت جوى » وهو فى المعتقل حياته قبل الاعتقال وبعده ، فندرك مقدار جبنه وأنانيته . ففى المعتقل نراه يستسلم بسهولة وفى جبن لارهاب أحد رجال « الجستابو » الذى يهدده بالتعذيب . ومما يزيد من جبن « سامى» أن رجل « الجستابو » لا يقدم على تعذيبه بالفعل حسب تهديده ووعيده له ، بل يكتفى بحبســه حبسا انفراديا فى زنزانة معتمة . فتخور قواه ويستسلم لتوه لضغط النازى عليه ويبوح بأسرار من شأنها أن تورط زملاءه المعتقلين . وفى ضعفه المتخاذل الجبان ، يذكر « سامى ماونت جوى » حياته السابقة خارج المعتقل ويستعرض «سامى» حبه « لبياتريس » كما لو كان يستعرض شريطا سينمائيا ، فيتذكر خسة موقفه منهـا . كانت « بياتريس » فتاة طاهرة تحبه حبا نقيا . وكان حبه لها أنانيا شهوانيا . وظل « سامى » يراود الفتاة عن نفسها فى الحاح واصرار حتى استطاع فى نهاية الامر أن يغتصبها على كره منها . ولم تقف أنانيته عند هذا الحد ، فقد هجرها بعد أن نال منها مأربه . ثم يكتشف « سامى » فى النهاية أن صدمة عصبية قد أصابت « بياتريس » بلوثة الامر الذى اقتضى انزالها فى احدى المستشفيات العقلية ، فيشعر بالندم على ما أقدمت يداها ، ويزور « سامى » ضحيته فيعترى الفتاة خوف

ونفور شديد ، وتشيح بوجهها عنه ، فى فزع ، وتبول على نفسها من فرط ذعرها ، فيخرج « سامى » من عندها أكثر ما يكون قنوطا ، وأشد ما يكون اشفاقا على ضحيته البريئة . وتشبه رواية « السقوط الحر » قصة « فاوست » المعروفة . و « سامى ماونت جوى » يشبه « فاوست » فى شهوانيته ، كما أنه يشبه فى قدرته فى نفس الوقت على استجلاء رؤى علوية تتسم بالسمو والقداسة . وتناقش رواية «السقوط الحر» نقطة لاهوتية بحتة . فعندما يدرك « سامى ماونت جوى » دناءته يلح عليه السؤال التالى : « متى يسقط الانسان ؟ وما هى النقطة التى اذا تجاوزها الانسان يصبح من الهالكين وتزول عنه نعمة الرب ؟ »

رمسيس عوض

كاترين مانسفيلد
فى مجلد واحد



يضم هذا المجلد خمس مجموعات قصصية هى : بنسيون ألمانى ، فتاة سعيدة ، جاردن بارتى ، عش الحمام ، ولعب عيال . ظهرت هذه المجموعات الخمس بين ١٩١١ و ١٩٢٤ أى بعد وفاتها بعام واحد ، اذ ماتت الكاتبة التى كثيرا ماشبهت بتشيكوف عبقرى القصة القصيرة ، ماتت سنة ١٩٢٣ .

ولكن اذا كانت كاترين مانسفيلد قد شبهت بتشيكوف فذلك لا يلغى شخصيتها الفنية المتزودة ووجودها الأدبى المتميز .. واذا كانت لم تتمكن من الخروج عن دائرة الأدب النسائى فى تناولها لقضايا المرأة فان التفاصيل الفنية التى عبرت عن الحياة اليومية العادية التى لا تعرف مواقفا حادة ولا أزمات عنيفة قد جعلتها ترتفع عن مستوى « الأدب النسائى » الى مستوى « الأدب الانسانى » .



علي عبد الرازق وحرية الفكر

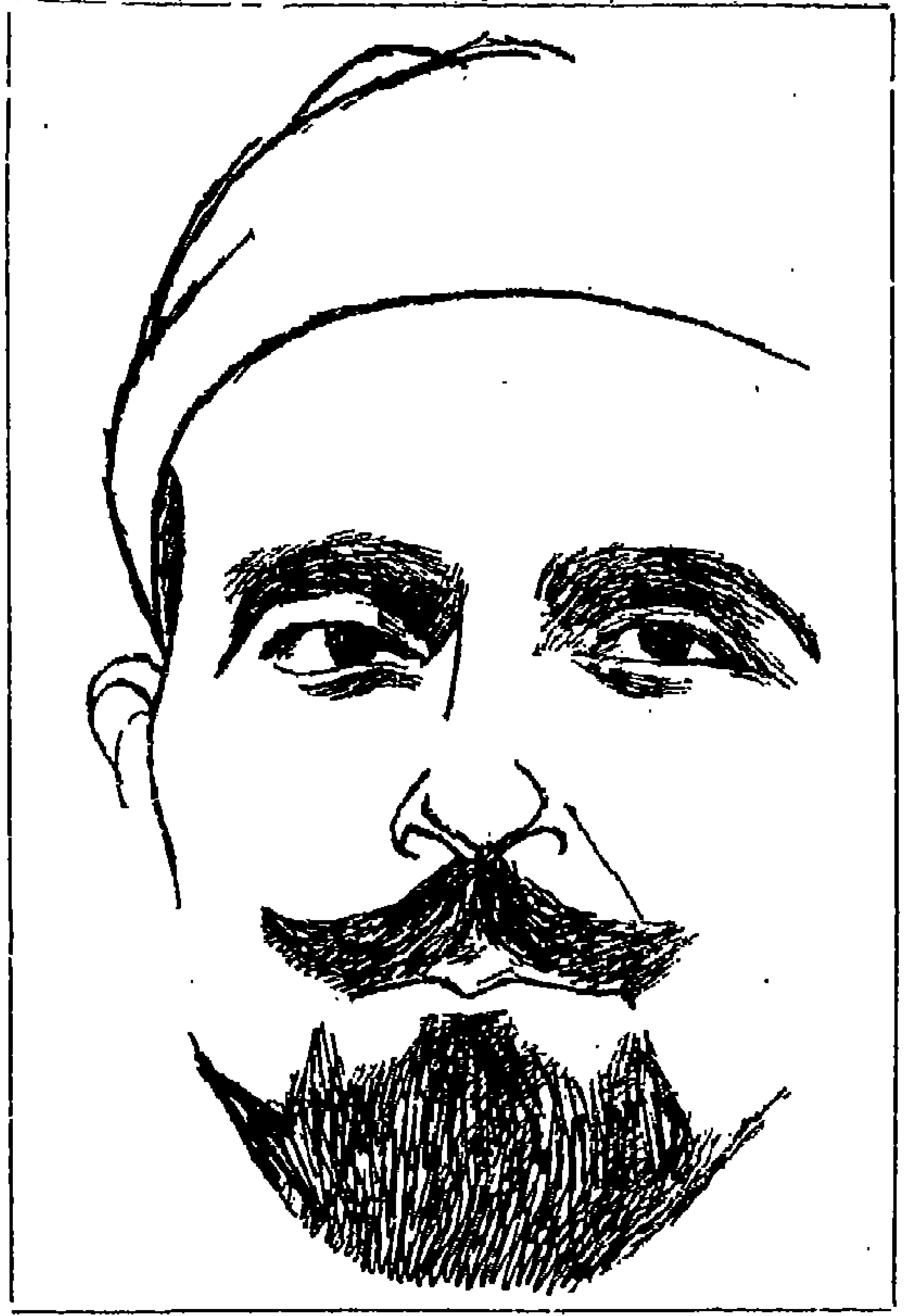
دكتور عثمان أمين

● ان صرح التحرير الذى نشهده اليوم شامخا في شتى المجالات ، انما هو الثمرة الطبيعية لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية واعية ، ان يكون موضوعها « التنوير » فمقصدها « التحرير » على أى حال .

● تلك دعوة تكشف عن شخصية ثورية وكفى ، هى شخصية على عبد الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على اطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتضليل ، واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابه « الاسلام وأصول الحكم » .

● اننا كلما أمعنا النظر فى الرسالة الجليلة التى اضطلع بها على عبد الرازق ، تبينا فيها مثلا ناطقا وشاهدا حيا على ان مضمون الحرية عند هذا الرائد ، هو أولا وقبل كل شيء مضمون اجتماعى « تقدمى » أصيل .





ان مؤرخ الحياة العقلية فى نهضتنا الحاضرة لا يستطيع أن يعرض للحديث عن المكانة القيادية المرموقة التى احتلها **على عبد الرازق** ، فى نهاية الربع الأول من هذا القرن ، عن جداره ، دون أن يشير من قريب أو من بعيد الى الخلفية الفكرية الناصعة ، ذات الأبعاد الروحية الضافية ، تلك الخلفية التى كانت تموج بأفكار تقدمية صريحة حملها رواد حركة التحرير فى بلادنا ، ولم ينكصوا عن النضال فى سبيل تحقيقها •

ومهما يكن بين الفلاسفة والسياسيين المعاصرين من خلاف على مفهوم الحرية ومضمونها ، فالذى لاشك فيه **أن صرح التحرير الذى نشهده اليوم شامخا فى شتى المجالات انما هو الثمرة الطبيعية لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية واعية ، ان يكن موضوعها « التنوير » فمقصدها « التحرير »** على أى حال •

■

ولا نزاع اليوم على أن أبرز شخصية مصرية تتراءى لنا فى تلك الخلفية ، هى شخصية **الامام محمد عبده** ، التى اتسمت بدفاعها الدائب عن قضية الحرية فى مضامينها الدينية والاخلاقية ، والاجتماعية والسياسية •

فليس يخفى اليوم على أحد فى العالم العربى الاسلامى أن الاستاذ الامام قد كان أول من دعا قومه الى « **التمييز بين ما للحكومة من حق الطاعة على الشعب ، وما للشعب من حق العدالة على الحكومة** » ، وأنه جهر بهذه الدعوة الواعية « **والاستبداد فى عنفوانه ، والظلم قابض على صولجانه ، ويد الظالم من حديد ، والناس عبيد له أى عبيد** » •

■

فى هذا القول الوجيز ، استطاع رائد الفكر الاسلامى الحديث أن ينشىء دعوة الاصلاح والتجديد ، التى أصبحت بعد منهاجا ترسمت خطاه صفوة تلاميذه فى مجالات الاجتماع والسياسة

والدين والأدب ، نذكر منهم على سبيل المثال أسماء **قاسم أمين ولطفى السيد** فى الرعيل الثانى **وعلى عبد الرازق وطه حسين** فى الرعيل الثالث .

والذى يراجع تاريخ مصر السياسى منذ أواخر القرن الماضى ، ويتصفح جملة أفكار الناس وطريقة الحكم السائدة فى البلاد ليعلم مبلغ ما كانوا يعانون من العنت والشقاء والضيق ، ومدى الشجاعة الفكرية التى اتصف بها أولئك القادة حين حملوا مشاعل الحرية على الطريق ، ونادوا بأفكار « **تقدمية** » كان الناس يعدونها « **ثورية** » وان اتخذت تارة صورة النقد لمفاهيم المجتمع والحملة على الجمود والتقليد ، والدعوة الى تصفية العقائد ودفع الأوهام ، وتارة أخرى صورة العمل الايجابى الفعال لمقاومة سلطات الاحتلال الأجنبى ومناوأة نفوذ الاستبداد الداخلى ، واصلاح الفاسد من النظم والأوضاع .

فقاسم أمين ، حين دعا الى **تحرير المرأة المسلمة** واتاحة الفرصة لها للتزود من الثقافة والعلم ، انما كان يرمى الى تحقيق ذلك الاصلاح الاجتماعى الذى كان يصبو اليه الأستاذ الامام ، حين نادى بأن من الجرم الصارخ أن ندع النساء المسلمات حبيسات ذلك السجن الضيق ، سجن الجهل والجور والجمود ، وهن اللائى يأخذن على عواتقهن أشق تبعات الحياة القومية أعنى تربية الأبناء واعدادهم لكى يكونوا مواطنين صالحين . وبين أن دعوة قاسم أمين الى تربية « **المرأة الجديدة** » انما هى فى جوهرها دعوة الى تحرير المجتمع الاسلامى من القيود والاغلال التى تعوقه عن الحركة والمضى فى سبيل التقدم .

وشاء الله أن يجىء **أحمد لطفى السيد** ، **فيدعو** الى اشاعة مفهوم «**الديمقراطية**». وينادى بوجوب قيام سلطة ثالثة شعبية ، هى سلطة « **الأمة** » الى جانب السلطتين الأخريين الحاكمتين للبلاد : سلطة الاحتلال ، وسلطة « السراى » .. وغير خاف كذلك أن الهدف الذى كان يرمى اليه لطفى السيد من هذه الدعوة الجديدة هو أرساء الأسس المتينة للتحرر السياسى المنشود ، وأن أستاذ الجيل مضى على الطريق مكملا رسالة الاستاذ الامام ، مناديا بتنوير الأذهان لتزويد الأمة بأدوات الأستقلال الصحيح ، وحث الناس على التشبث بطلب الحرية وايقاظ وعيهم بالكرامة الانسانية .

وقامت الحرب العالمية الأولى ، فاستغلتها سلطات الغاصبين المحتلين ، لتضييق قبضتها على أعناق المصريين ، ثم قامت ثورة سنة ١٩١٩ فكانت انفجارا للمشاعر السياسية المكبوتة ، وتنفيسا عما كابدته البلاد من شدة وبلاء وشاءت الظروف أن تضل النفوس ، فتحيد الثورة عن الطريق السوى ، وتمزقت قوى الكفاح فى متاهات الأحزاب والجماعات ، وأظلمت الرؤية للمصلحة الوطنية فى ضباب المغانم الشخصية .

ثم زعم الزاعمون أن مصر قد ظفرت بالاستقلال وأنها أضحت دولة ذات سيادة يحكمها ملك مستقل . وكان ما يرجوه ذلك الملك ، أو بعبارة أدق ما يرجوه له من بوءوه العرش ، أن يدعموا سلطانه ليمكنوا لأنفسهم من وراء ستار . فأرادوا له خلافة ، وزعموا أنها أصل من أصول الدين ، وأن دين الله تهتز أركانه اذا لم تقم للمسلمين خلافة ، بعد الغائها من تركيا .

فى هذا الجو المريب المشحون بالتوتر ، ظهر كتاب لعالم شاب من علماء الأزهر الشريف ، وقاض من قضاة المحاكم الشرعية ، يدحض فيه هذه الدعوى ويكشف عما فيها من زيف وتلبيس وينادى بأن الملوك فى تاريخ حكمهم طغاة ، يبنون عروشهم على الجور والاستبداد ، ولا يقبلون من الرعية نصحا ، بل يفزعون من كل ما قد يتخيلون فيه مساسا بسلطانهم على الناس .

دعوة كانت فى ذلك الحين جرأة ما بعدها جرأة وثورة ليس وراءها ثورة : **تلك دعوة تكشف عن شخصية ثورية وكفى ، هى شخصية على عبد الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على اطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتضليل ، واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابة « الاسلام وأصول الحكم »** .

فى أسلوب المفكر المتثبت الجرىء ، بسط على عبد الرازق رأيا جديدا صريحا عن الخلافة ونظرية الحكم فى الاسلام ، مؤداه أن نظام الخلافة الذى خلعت عليه صفة القداسة زمانا طويلا انما هو نظام سياسى لايمت الى الدين الاسلامى بسبب



وثيق • فالنبى ـ عليه الصلاة والسلام ـ لم يكن قط خليفة ولا رئيس دولة ، ولم يطلب الملك ، ولا توجهت نفسه اليه والاسلام دعوة دينية الى الله ، ومذهب من مذاهب الاصلاح لهـذا النوع البشرى • فهو وحدة دينية ، لاسياسية ، أراد الله أن يربط بها البشر أجمعين ، وهو « **دعوة الى المثل الأعلى لسلام هذا العالم وأخذه الى ما يليق به من الكمال** » •

واذا كان الأمر كذلك فلا جناح على المسلمين اذا أبطلوا الخلافة ، باعتبارها من النظم السياسية الدخيلة على الاسلام ، وواجب عليهم تحرير حياتهم المدنية أيضا من قيود الاحكام المتصلة بهذا النظام العتيق الذى ذلوا له واستكانوا اليه ، وواجبهم أن « **يبنوا نظام حكومتهم على أحدث ما انتجته العقول البشرية وأمتن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم** » •

ولم يكتف مؤلف الكتاب ببسط هذا الحكم الشرعى فى الخلافة ، بل أفاض فى نقد النظام الملكى ، وبين أن حكم الملوك يقوم غالبا على البطش والقهر ، وأنه يؤثر فى حياة الخاصة والعامة أسوأ تأثير ، وأوضح « **أن ذلك الذى يسمى عرشا لا يرتفع الا على رءوس البشر ، ولا يستقر الا فوق أعناقهم ، وأن ذلك الذى يسمى تاجا لاحياة له الا بما يأخذه من حياة البشر ، ولا قوة له الا بما يغتال من قوتهم ، ولا عظمة ولا كرامة له الا بما يسلبه من عظمتهم وكرامتهم** » • وأشار صاحب الكتاب فى موضوع آخر الى « أنه لطبيعى كذلك فى الملك أن يكون عدوا لدودا لكل بحث ، ولو كان علميا ، يتخيل أنه يمس قواعد ملكه » • و « تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين ، أضلوهم عن الهدى ، وعموا عليهم الحق ، وحجبوا عنهم مسالك النور باسم الدين • وباسم الدين أيضا استبدوا بهم ، وأذلوهم ، وحرموا عليهم النظر فى علوم السياسة ؛ وباسم الدين خدعوهم وضيقوا عقولهم » •

■

وتلك دعوة جهيرة للحرية ، وثورة عارمة على الملكية ، فى وقت كانت الملكية فى مصر ما تزال وليدة • فلم يكن قد قضى على تنصيب الملك فؤاد أكثر من ثلاث سنوات ، ولم تكن الحرية السياسية المزعومة قد استبانت صورتها الحقيقية للناس ، بل ما كادوا يشهدون صدور الدستور ، واعلان الحياة

النيابية ، حتى سارعت السراى بوأد الدستور فى طفولته ،وتعطيل انعقاد البرلمان ، كأى شىء محظور .

■

لقد كان ظهور هذه الأفكار فى سنة ١٩٢٥ ثورة فكرية عارمة ، ولا شك أنها كانت « **ذات مضمون سياسى اجتماعى** » بالاضافة الى مضمونها الدينى الشرعى لا نزاع فيه : فهذا الحس المرهف بمصالح جماهير المسلمين ، وتلك الشجاعة النادرة فى الدفاع عنها أمام بطش القوة الغشوم ،وتلك القدرة النافذة على هتك الحجب التى يتستر وراءها الحكام الذين يستخدمون الاسلام تأييدا لأغراض الأجانب المغتصبين ـ كل هذا قد شد من أزر الأحرار ، وقوى عزائمهم فى كل مكان ، وضرب لهم أروع الأمثال فى الصمود أمام الطغيان .

■

اننا كلما أمعنا النظر فى الرسالة الجليلة التى اضطلع بها على عبد الرازق ، ألفيناها في جوهرها امتدادا لرسالة الأحرار ، التى أرسى دعائمها فى بلادنا الأستاذ الامام،تبينا فيها مثلاناطقا وشاهدا حيا على أن **مضمون الحرية لدى أقطاب هذه المدرسة الفكرية ، هو أولا وقبل كل شىء مضمون اجتماعى « تقدمى » أصيل .**

■

فلتكن هذه الكلمة العاجلة تحية حب ووفاء من جيلنا ، لزعيم من زعماء الحرية فى الجيل الذى سبقنا ، جاهد فى خدمة الفكرة جهاد الأبطال . ولقى فى سبيلها من الأذى مالقى . وهى بعد تحية كل نصير لحرية الفكر وكل معتز بكرامة الانسان .

عثمان أمين

يوسف مراد

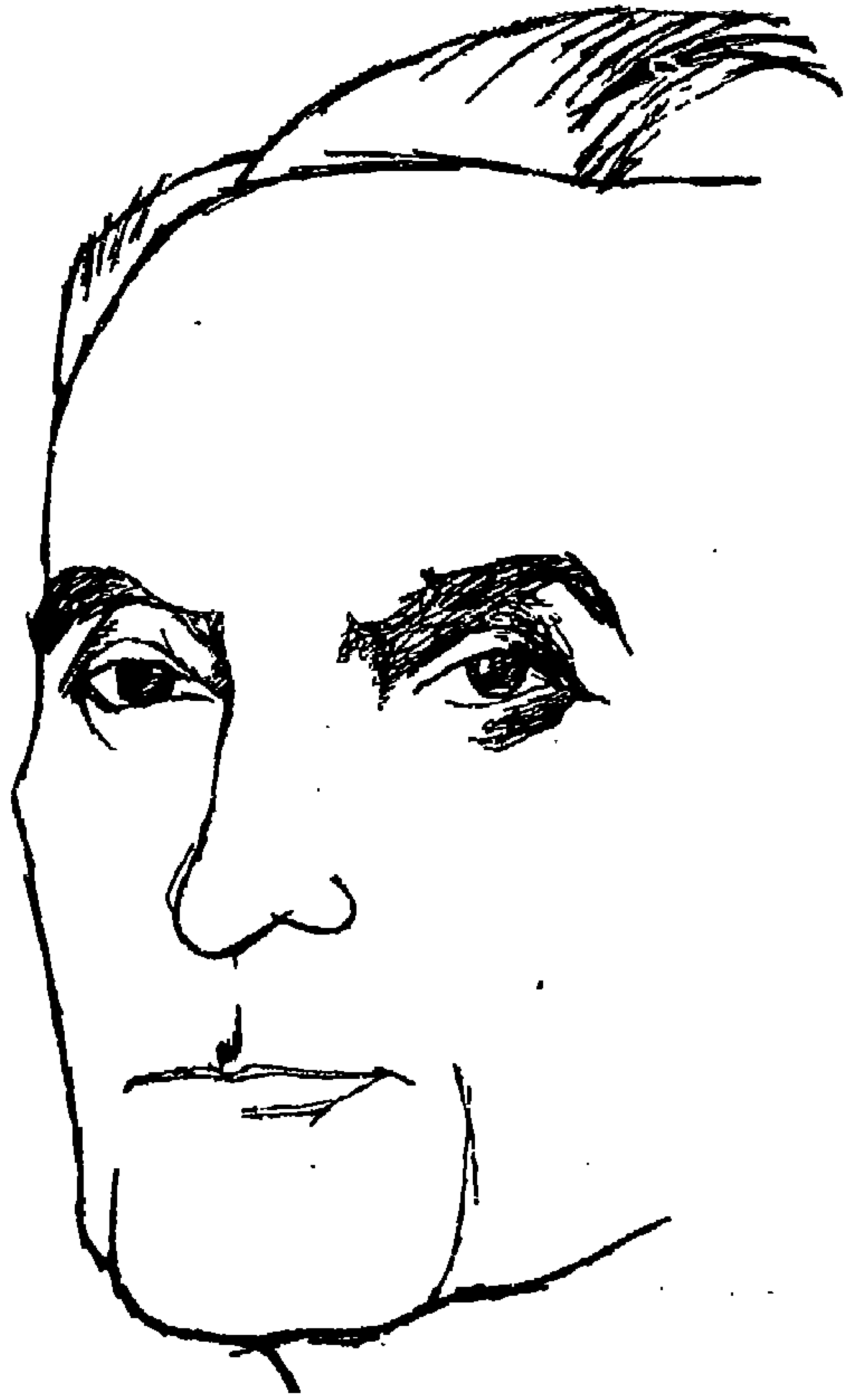
رائد المنهج التكاملي

دكتور مصطفى سويف

● اضاف الينا شعورا معالمه غير محدودة ، ولكنه يتركز في ضرورة العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث العربى وشعرنا أن قيمة ما قد اضيفت الى افكار استاذنا لمجرد عنايته الموجهة في هذا الاتجاه .

● هكذا تكونت الصورة الاولية لعلم النفس وللاشتغال بعلم النفس ، خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عنايته بالافصاح العربى عن مفاهيمنا .

● « المنهج التكاملي هو الذى تسترشد بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية : فيحاول جمع التيارات التى تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء كانت نفسية او تاريخية او اجتماعية او خلقية او فلسفية » .



كانت وفاة الأستاذ الدكتور **يوسف مراد** (أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة سابقا) فى الثالث والعشرين من الشهر الماضى صدمة مثيرة للحزن العميق لدى الكثيرين من تلاميذه العارفين بفضله ، وأصدقائه الذين نعموا بمحبته ، وزملائه الذين ترامى اليهم رنين شخصه وتعاليمه • وقد نعاه بعضنا عقب الوفاة بأيام قليلة ، فكانت كلماتنا موجزة ، **تنبىء بالألم وبالأسف ، أكثر مما تبرز الدور الذى قام به هذا العالم فى تثبيت دعائم جانب هام من جوانب الفكر المعاصر فى مصر (وفى** بعض الاقطار العربية المجاورة) • ولعل الوقت قد حان الآن لنفصل القول بعض الشىء فيما قدمه الرجل كعالم متخصص ، وكمفكر يسعى الى تحقيق نظرة أكثر شمولا مما يتيحه التخصص الضيق ، وكأستاذ ينشر المعرفة داخل الجامعة ويهتم بأصدائها فى المجتمع •

التاريخ الشخصى وكيف ساهم فى تكوينه العلمى:

ولد يوسف مراد فى ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٠٢• وأتم دراسته الابتدائية والثانوية فى مدارس « الفرير » ، فكانت هذه بداية الطريق الى اتقانه اللغة الفرنسية •وحصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية القسم الأدبى سنة ١٩٢١ ، ثم القسم العلمى سنة ١٩٢٥ • وكانت هذه المزاوجة بين الشهادتين بداية الطريق الى الاهتمام الدائم بالدراسات الأدبية والعلمية معا • وفى أكتوبر سنة ١٩٢٦ التحق بكلية الآداب ، وتخرج فى قسم الفلسفة فى مايو سنة ١٩٣٠ ، حيث كان يقوم بتدريس علم النفس أساتذة فرنسيون •

ثم أوفد يوسف مرادفى بعثة الى فرنسا فى سبتمبر سنة ١٩٣١ • وهناك فى جامعة باريس تتلمذ على عدد من كبار علماء النفس الفرنسيين

من أمثال **هنرى دى لاكروا ، وبول جيوم ،وهنرى فالون ، وأمبردان** • ونال عددا من شـــهادات الدراسات العليا توجها فى نهاية الأمر بالحصول على دكتوراه الدولة فى علم النفس بمرتبة الشرف الأولى فى يناير سنة ١٩٤٠ •

على هذا النحو تضـافرت عنـاصر كثيرة فى تنشئة يوسف مراد تعمل على توثيق الصلة بينه وبين الفكر الفرنسى بخصائصه الجوهرية : **الميل الى الوضوح والاستقامة المنطقية ، والاهتمـام بتجميع قدر كبير من الحقائق الجزئية للكشف عن شبكة العلاقات الأساسية القائمة وراءها تمهيدا للتعميم الفلسفى ، العناية بمناقشة المفـاهيم الرئيسية مناقشة لغوية وفلسفية** •

وفى فبراير سنة ١٩٤٠ عاد يوسف الى مصر ، وبدأ يلقى دروسه فى علم النفس فى كلية الآداب، ولأول مرة فى تاريخ الجامعة المصرية تلقى هـذه الدروس باللغة العربية •

نشاطه العلمى ودلالته فى الحركة الفكرية :

تعددت جوانب نشاط الدكتور مراد بعد عودته من البعثة بسنوات قليلة ؛ ففى سنة ١٩٤٣ نشر كتابه « شـفاء النفس » (فى مجموعة اقرأ التى تصدرها دار المعـارف وقد أعيد طبعه فى سـنة ١٩٥٣)، وكنا عندئذ نتلقى محاضراته فى الجامعة، بعنوان « **مقدمة بيولوجية لعلم النفس** » ، وأذكر أن الانطباع الرئيسى الذى تركته هذه المحاضرات فى نفوسنا أن الوظائف النفسية وثيقة الصـلة بالتغيرات العضـوية فى الـكائن الحى ، وبنـائه العضوى وخاصة الجهاز العصبى • وكان الرجل يحدثنا فى نظرية التطور الداروينية ، وفى بحوث **مندل ودى فريز** فى الوراثة • وكان يحدثنا فى بعض حقائق علم الأجنة • وكانت نتيجة ذلك كله أن بدأت ترتسم فى أذهاننا الصورة التخطيطية الأولى لعلم النفس باعتباره شكلا بارزا داخـل اطار من العلوم البيولوجية • كانت هذه هى السمة الأولى لعلم النفس كما تلقيناه عن يوسف مراد • فلما نشر كتابه « **شفاء النفس** » بدأت ملامح سمة أخرى ، مؤداها **أن علم النفس ليس هو التحليل النفسى الفرويدى ، وأن البناء النظرى الفرويدى ينطوى على كثير من الثغرات المنهجية التى لا تتفق وما ينبغى للنظرية العلميـة الجيدة من شروط** •، لم تكن الأمور واضحة فى أذهاننا عندئذ ، ولكن هكذا كانت اللمسـات الأولى • وقد دعمتها فى نفوسنا شخصية يوسف مراد الأسـتاذ ، كان واثقا من نفسه وهو يحاضر ، وكان واضحا فيما يقول ، وكانت تعلو وجهه تعبيرات الرضا التى توشك أن تصبح ابتساما هادئا مستبشرا •

وكانت حصيلة هذه السمات التى شهدناها فى **شخصه شعورا بالاحترام الممزوج بالحب والطمأنينة** • وكانت النتيجة فى نهاية الأمر مزيدا من الاتباط بالرجل وبالخطوط الرئيسية لتعاليمه •

وفى يونيو سنة ١٩٤٥ بدأ الدكتور مراد ينشر مجلة علم النفس (بالاشتراك مع أستاذنا الدكتور مصطفى زيور رئيس شعبة الدراسات النفسية حاليا بجامعة عين شمس) • ونشرت المجلة عشرات المقالات الممتازة ، وألقت الينا هذه المقالات بانطباع ثالث عن علم النفس وعما ينبغى لعلمـــائه أن يتزودوا به من المعرفة • كانت المجلة تنشر مقالات لغير علماء النفس (الى جانب المقالات المتخصصة) وكانت تتناول موضوعات لا تندرج ضمن القوائم التقليدية لموضـوعات علم النفس كمـا ترد فى مراجعه ، ولكنها (أعنى هذه المقالات) كانت تصل نفسها بصورة أو بأخرى بالموضوع الرئيسى لعلم النفس ، **السلوك والخبرة** • ومن هذه الدراسات جميعا بدأت تترسب فى نفوسنا صفة ثالثة لهذا العلم ، أنه **يفتح لنفسه نوافذ يطل منها على ميادين** أخرى كثيرة : **كالأدب ، والفولكلور ، والدراسات الانثربولوجية الحضارية ، والفلسفة ، والاجتماع الخ** •

وفى نوفمبر سـنة ١٩٤٧ نشر الدكتور مراد كتابه « **مبادىء علم النفس العام** » ، وأكد هـذا الـكتاب بعض انطباعاتنا السـابقة ، وخاصـة انطباعنـا الأول عن ارتباط السـلوك بالتغيرات العضوية فى الكائن وببنائه العضوى • كان ذلك واضـحا فى الفصـول التى كتبهـا المؤلف عن «الاحساس» ، و «الاحساس» بالملائم والاحساس بالمنافر » ، و « دوافع السلوك والاســتجابات الآليـة الناجحة » و « الانفعـال » • ثم أضـاف الكتاب الى ما أكده فى نفوسنا انطباعا جديدا ، **أضاف شيئا ما يتعلق باللغة العربية ، وبالتراث**



العربى القديم والجديد ، أضاف الينا شعورا معالمه غير محدودة ، ولكنه يتركز فى ضرورة العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث العربى ، وشعرنا أن قيمة ما قد أضيفت الى أفكار أستاذنا لمجرد عنايته الموجهة فى هذا الاتجاه »

هكذا تكونت الصورة الأولية لعلم النفس وللاشتغال بعلم النفس ، تكونت فى أذهاننا لمسة بعد لمسة : خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عناية بالافصاح العربى عن مفاهيمنا .

ولنترك هذه الصورة الانطباعية ، ونتقدم نحو بيان مضمون الخط العلمى الذى قدمه يوسف مراد . والمصادر الرئيسية التى نستطيع أن نتتبع فيها هذا الخط وهى المصادر الآتية :

١ – **بزوغ الذكاء** : دراسة فى علم النفس التكوينى والمقارن » ، وهى الرسالة الرئيسية التى تقدم بها لنيل درجة دكتوراه الدولة فى جامعة باريس . وهى مطبوعة بالفرنسية ولم تنقل الى العربية .

٢ – **المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية**، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ١ ، ٢٧٣ – ٣٠٤ .

٣ – **نمو الطفل العقلى وتكوين شخصية** ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ٢ ، ١ – ٢٤ .

٤ – **الأسس النفسية للتكامل الإجتماعى** ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٧ ، مجلد ٢ ، ٤٢٥ – ٤٤٢ .

٥ – **مبادىء علم النفس العام** ، **القاهرة** : دار المعارف ، ١٩٤٧ .

من هذه المصادر نستطيع أن نستخلص عناصر الخط العلمى ليوسف مراد على النحو الآتى :

أولا : الاهتمام بالنظرة التكوينية ، أو ما نسميه اليوم بالنظرة الارتقائية ، يأتى فى المقام الأول . ومؤدى هذه النظرة العناية بدراسة الوظائف النفسية من حيث تطورها وارتقائها . وهى تنقسم الى شعبتين : دراسة تطور الوظائف السيكولوجية (أو الوظيفة التى يهتم بها الباحث كالذكاء مثلا ، أو التعلم ، أو الادارك، أو التعبير عن الانفعالات... الخ) عبر مستويات السلسلة الحيوانية من أدنى المراتب حتى الانسان ، هذه شعبة . والشعبة الثانية هى دراسة ارتقاء الوظائف فى مراحل العمر المختلفة لدى الفرد

البشرى ، منذ الطفولة حتى الرشد وما بعده • ويلاحظ أن المران الرئيسى الذى تلقاه الدكتور مراد فى سنوات تكوينه العلمى فى فرنسا كان فى هذا الاتجاه ، وفى هاتين الشعبتين معا • وقد انصبت دراسته على وظيفة الذكاء • وفى تتبعه لتطور هذه الوظيفة استطاع أن يفرق بأناة وعناية بين خطين رئيسيين لتطور السلوك فى السلسلة الحيوانية : خط ينتهى بالتخصص الضيق فى الأشكال الجامدة التى اعتدنا أن نسميها بالسلوك الغريزى ، وخط آخر يترقى فى مزيد من المرونة لينتهى فى حالة الانسان الى ما نسميه بالسلوك الذكى ، وقد اتخذ من قدرة الكائن على اكتساب عادات جديدة محكا يحتكم اليه فيما يتعلق بتقدير رصيد الكائن من هذه المرونة • وعلى هذا النحو ربط الرجل فى نظام نظرى محكم بين ثلاثة مفاهيم أساسية فى علم النفس هى **الذكاء والغريزة واكتساب عادات جديدة** • وقد حشد لاحكام نظامه هذا عددا كبيرا من نتائج الدراسات التى أجريت فى ميدان علم النفس الحيوانى وعلم نفس الطفل •

ثانيا : الاهتمام بالأساس العضوى لظاهر السلوك • وقد اضطرته دراسته التطورية للذكاء الى دراسة تطور بناء الجهاز العصبى ابتداء من الحيوانات اللافقرية ، وذلك للكشف عن حقيقة هامة ، مؤداها أننا كلما هبطنا بدراستنا فى مراتب السلسلة الحيوانية تبينا ارتباطا دقيقا وجامدا بين بناء الجهاز العصبى وبين امكانيات السلوك الذكى، وكلما ارتفعنا فى مراتب التطور حيث يزداد البناء العصبى تعقدا وجدنا الارتباط بين الجهاز العصبى وبين امكانيات السلوك المرن أعقد بكثير من الشكل البدائى المبسط لدرجة أننا نكشف عما يشبه الاستقلال لوظيفة كوظيفة اللغة عند الطفل البشرى •

ثالثا : دراسة الدكتوراه التى أجراها يوسف مراد لم تتطلب منه أن يجرى تجارب معملية بنفسه ولا أن يقوم بمشاهدات ميدانية مستفيضة• وقد قال ذلك هو نفسه بوضوح فى مقدمة كتابه « **بزوغ الذكاء** » • ومن ثم فقد **تركز مرانه من الناحية المنهجية على كيفية اقامة نسق نظرى يجمع بين أشتات البحوث التجريبية التى لاحصر لها ، ليضفى على حقائقها معنى، ويبرز من خلالها بناء العلم الذى ينمو** •

رابعا : مفهوم التكامل الذى قدمه الدكتور مراد **ينطوى على معان متعددة** • والمعنى الأول يشير الى العمليات أو الوظائف العضوية والسيكولوجية وما يطرأ عليها أثناء ارتقائها فى حياة الفرد ، اذ تدخل من حين لآخر علاقات جديدة فيما بينها تقوم على مبدأين أساسيين ، هما : **التآزر** (أو التعاون بين مجموعة من الوظائف لتكون معا وظيفة واحدة معقدة) ، **والائتمار أو الخضوع** اذ تخضع وظيفة لوظيفة أخرى ، كما تخضع بعض المراكز العصبية لمراكز أخرى • **وربما كان هذا المعنى لمفهوم التكامل هو أوضح المعانى وألصقها بطبيعة حقائق التطور السلوكى والارتقائى التى اطلع عليها فى دراسته الفرنسية** •

وقد ورد مفهوم التكامل بعد ذلك فى كتابات الدكتور مراد منطويا على حوالى أربعة أو خمسة معان أخرى • فتكلم عن المنهج التكاملى كمنهج يجمع بين زاويتى نظر الى ظواهر السلوك: الزاوية التكوينية الارتقائية ،وقد تكلمنا عنها بما فيه الكفاية ، والزاوية الشبكية التى تحاول أن تدرس الظاهرة أو الوظيفة من خلال علاقتها بالظواهر أو الوظائف الأخرى المحيطة بها• وتكلم كذلك عما أسماه الروح التكاملية التى تسيطر على بعض علماء النفس مشيرا بذلك الى معنى الاكمال، من هؤلاء مثلا ذوو الاتجاه السيكوسوماتى الذين يكملون دراسة الظاهرة السيكولوجية بدراسة التغيرات العضوية المصاحبة لها ، وفى هذا الاتجاه كان يتكلم كذلك عن ضرورة دراسة الظاهرة السيكولوجية ومصاحباتها العضوية والبيئة الاجتماعية التى أحاطت بها لأن هذه الجوانب يكمل بعضها بعضا وستكون دراستنا للظاهرة السيكولوجية ناقصة اذا لم نكملها على هذا النحو • وفى استعمال آخر كان يقول ، « **المنهج التكاملى هو الذى تسترشد بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية ، فيحاول جمع التيارات التى تساهم فى تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو خلقية أو فلسفية** •• ». ونحن عندما نتأمل الآن هذه المعانى المتعددة لمفهوم التكامل

كما ورد فى كتابات الدكتور مراد نشعر أنها ليست متنافرة تماما ، ولكن بينها نواة مركزية مشتركة ، الا أننا لا نستطيع أن نحدد جسم هذه النواة بالضبط • ويخيل الينا أن الخصوبة الذهنية التى كان يستمتع بها الدكتور يوسف مراد كانت هى المصدر الأول لهذا التعدد فى معانى مفهوم التكامل ، وأنه كان من هذا الطراز من المفكرين الذين يفضلون مصارحة أذهانهم بالغموض الذى يواجهونه فى مصطلحاتهم وأفكارهم ، بل ويفضلون أن يستثيروا مزيدا من الغموض كأنهم يريدون • بذلك أن يستنفدوا طاقة هذا المفهوم أو ذاك (ما دام مفهوما زاخرا بالامكانيات على هذا النحو) جريا وراء الوضوح العميق الشامل •

هذه كانت العناصر الرئيسية فى الخط العلمى ليوسف مراد : دراسة السلوك بنظرة ارتقائية (قدم فى علم النفس الحيوانى وقدم فى علم نفس الطفل) ، واهتمام بالشروط العضوية للسلوك ، وعناية بكيفية اقامة بناء نظرى للعلم ينتظم الحقائق العديدة التى كشفت عنها بحوث الدارسين فى الميدان ، وحيرة بمفهوم التكامل لم تصل الى الاستقرار على مضمون واحد محدد •

أين نضع هذا الخط داخل الحركة العلمية فى ميدان الدراسة النفسية فى مصر ؟ الحركة العلمية فى هذا الميدان لا تزال تعكس خصائص الحركات العلمية المناظرة فى البلاد التى أكمل فيها أساتذة اليوم درساتهم العليا فى مطالع شبابهم : وهى غالبا فرنسا أو انجلترا أو أمريكا • ومن خلال هذا الاطار أجاب يوسف مراد نفسه على سؤالنا، فقال : « ان تدريس علم النفس فى الجامعة الفرنسية تغلب عليه النزعة الأكاديمية التى تهتم بعرض النظريات ونتائج التجارب ومناقشتها وربطها بالتيارات الفكرية والفلسفية ، وهى تهدف الى اعداد مدرسين لا الى تكوين مهنيين ••• أما تدريس علم النفس فى الجامعات الأمريكية فانه وان كان لا يهمل الجانب الأكاديمى ، يتجه بصفة خاصة نحو الاعداد المهنى سواء فى مجال تطبيق الاختبارات أو الارشاد والتوجيه والعلاج النفسى • والدراسة الانجليزية وسط بين الفرنسية والأمريكية، وهى أكثر اهتماما بتطبيق الطرق الاحصائية وبمحاولة اقامة الدراسات الخاصة بالشخصية وبالسلوك الشاذ على أسس موضوعية ودقيقة » **الدراسات السيكولوجية فى مصر المعاصرة بقلم الدكتور يوسف مراد نشرت فى « نشاطه العرب فى العلوم الاجتماعية فى مائة سنه ، بيروت : الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٥ •**

وبعد فلا يتسع المقام هنا لتفصيل القول فيما ترتب على هذا الخط العلمى ليوسف مراد من آثار تسربت الى عقول تلاميذه وأسهمت فى تشكيل طرقهم التى اختطوها لأنفسهم • ولعلنا نستطيع أن نقوم بهذه المهمة فى المستقبل القريب• ويكفى الآن أن نشير عابرين الى أنه أشرف على اثنتى عشرة رسالة للماجستير (من سنة ١٩٤٢ الى سنة ١٩٥٨) ، وعلى أربعة رسائل للدكتوراه (من سنة ١٩٤٧ الى سنة ١٩٦١) •

كذلك ينبغى لنا أن نذكر أن جهوده فى خدمة الفكر العلمى المعاصر فى مصر لم تقتصر على القاء المحاضرات فى الجامعة ، وعلى نشر بعض الكتب، ونشر المجلة ثم الكتاب السنوى فى علم النفس ، بل امتدت الى نشر الكثير من الرسائل الجامعية التى نالها أصحابها تحت اشرافه، والى نشر بعض الكتب المترجمة ، ولعل أهم ما نشره فى هذا الصدد كتاب « المدخل للطب التجريبى » تأليف كلود برنار وقد ترجمه بالاشتراك مع حمد الله سلطان ، وكتاب «مناهج البحث فى علم النفس»

لأندروز وقد ترجمه بالاشتراك مع عدد من الزملاء فى الميدان ، وأهمية الكتابين أساسا أهمية منهجية •

وكانت للرجل أوجه نشاط أخرى ، **بعضها** ظل فى طور البداية ، مثل قاموس تعريف المصطلحات النفسية ، وضع نواته فى العدد الأول من المجلد الأول من مجلة علم النفس ، وتابعه لبضعة أعداد ثم توقف • والبعض الآخر كان على الحدود بين الدراسة النفسية وبين الدراسة الفلسفية للفن •

ثم كانت هناك لقاءاته لنا فى بيته ، صباح الجمعة من كل أسبوع ، كنا نلتقى هناك نحن تلامذته ، أذكر من بينهم **محمود العالم ، ويوسف الشارونى ، وعباس أحمد ، وبدر الديب ،** كنا نلتقى لنسمع ونعى ، وقد سمعنا ووعينا أشياء كثيرة ، ولكنها على كثرتها تدور حول محورين رئيسين : كيف يكون العالم فيلسوفا وكيف يكون المعلم مربيا •

مصطفى سويف

فرانسوا ساجان

تفتتح الموسم المسرحى الجديد



حيث يقدم المخرج جاك شارون على مسرح الجيمناز الذى تديره الفنانة مارى ـ بيل مسرحيتين من تأليف صاحبة « صباح الخير أيها الحزن » ! •

تدور أحداث المسرحية الأولى « الجواد الجريح » حول حياة أحد اللوردات الفقراء ، هذا اللورد الفقير يتزوج من امرأة ثرية •• ولكنه سرعان مايضيق بزوجته وأولاده ، وبهذه الحياة المترفة التى لا يجد فيها راحة ولا سعادة ، فيهرب من هذا الجو كله الى فتاة فقيرة مثله ليجد السعادة بين ذراعيها الجميلتين اللتين لا يشوههما بريق الذهب الخداع

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية قصيرة من فصل واحد تصور حياة ممثلة لم تعد تعتلى خشبة المسرح ولكنها لازالت تعيش على ذكرى أمجادها الفنية بعد أن خرجت بفتى صغير فى بداية الطريق •

ويؤكد النقاد أن المسرحية الثانية نهاية رديئة وسيئة بينما المسرحية الأولى عمل عادى •• وتعترف ساجان بأنها ـ أكثر اهتماما واعتزازا بأعمالها الروائية فى الوقت الذى تعتبر فيه أن المسرح « ترفيها » لا يستحق الجهد الذى تبذله فى رواياتها •• وتضيف قائلة : « ان الرواية تحتاج من كاتبها أن يكون ملتزما » لتلك المسحة التى تتطلب من كاتبها أن يكون مسليا !



لقاء كل شهر

الفيلسوفة الصغيرة

في الاتحاد السوفيتي

ظهرت ايريس موردوخ فى الاتحاد السوفييتى • اقصد : ظهر أدبها • وتجسد هذا « الظهور » فى الترجمة الروسية لاول رواية كتبتها هذه الروائية المعاصرة : « أسرى الشباك » وبهذه الرواية يتعرف القراء الروس على صاحبتها لاول مرة • وقد كتب احد النقاد الشبان ، واسمه ديمترى شيستاكوف ، دراسة للرواية ، وانتهزها فرصة للكتابة عن فن موردوخ الروائى بصفة عامة ، ونظرتها الى الحياة • ونشرت مجلة «الادب السوفيتى» فى عدد يوليو من العام الحالى مقتطفات من هذه الدراسة • والذى يفيدنا هنا ويدفعنا الى الاهتمام بالدراسة ، تلك الرغبة فى التعرف على رأى «الآخرين» فى ايريس موردوخ ، رأى من ليسوا من بنى جلدتها •

أكد الناقد الروسى ان اهتمامات موردوخ **اهتمامات سيكلوجية** ، وان المشاكل التى تدور حولها رواياتها ان هى الا مشاكل سيكلوجية • ثمة سمة اخرى فى ادب موردوخ : ان كتاباتها

احياء للخــط الرومانتيكى فى الادب الانجليزى • وسمة ثالثة : ان ابطال رواياتها ـ وخاصــة جيك دوناجهيو بطل « أسرى الشباك » ـ يشــبهون « الشباب الساخط » الذى اكتظت به المسرحيات والروايات الانجليزية •

من وجوه هذا التشابه ان جيك روح لا يقر لها قرار ، قلبه لا يستقر فى مكان ، لا يستقر ـ على وجه التحديد ـ فى المكان المناسب • وهو يشعر بأنه يختنق داخل وطنه انجلترا ، وكأنه حبيس أنبوبة اختبار • وهو ساخر ، مبلبل ،تستبد به الحيرة اذ يلمس لجة العبث التى غرق فيها العالم وهو لا يســـتطيع ابدا أن يعقد مع بيئته معاهدة صلح •

من وجوه التشابه ايضا اننا نرى كل شىء فى « أسرى الشباك » من وجهة نظر الشخصية الرئيسية • هذا هو شأن فنانى الغضب ، فلابطالهم نظرتهم الخاصة ، نظرة هى على النقيض من العالم المحيط بهم • والقارىء هنا انما يرى بمنظارهم ، منظار السخط والتأفف والاحساس بالغرابة والعبث وعبادة أشــياء يهملها العالم ورفض اشياء يتكالب عليها هذا العالم •

انتهت وجوه التشــابه بين ايريس موردوخ وفنانى الغضب والســخط •

ذلك انها تختلف في خاصية هامة : ان ابطالهم يكرهون اما بطلها فيحب• ابطالهم ينطوون على بعض الشرور أما بطلها فمن الاخيار • والغاضـــبون فشلوا فى الماضى وليست امامهم بارقة امل فى الحاضر ، ولا يتوقعون شيئا فى المستقبل • أما جيك ، بطل « اسرى الشباك » فيبدأ فى استكشاف ماضيه، ويلتقى في الماضي بالفتاة التى احبها، والصـــديق الذى عرفه ، وينير هذا دروب الرواية • اذا كانت الكراهية دين جيك ، انه يحب آنا ، ويحـــب صديقه هوجو ، ويحب الحيوانات •

ربما كان أهم من هذا كله أنه يحب ••• الحياة •

ثم يضع الناقد الروسى الشاب يده على خاصية لا تفارق موردوخ فى كل ما تكتب ، الا وهى السخرية ، ومن بين الاسلحة التى تستخدمها السخرية: المبالغة • ان بطل موردوخ يرى الاشياء الشاذة عادية ، ويرى العادية شاذة • وهو يهرب من كل شىء باسم الحرية ، وهذا موطن السخرية ، فحريته ليست سوى صورة مشوهة للحرية الحقيقية التى يسعى انســان العصر الحديث وراءها جاهدا ، يريد ان يجدها •

السخرية ••المبالغة ••الرومانسية• من العبــث اذن أن نفتش فى أدب موردوخ عن الاشـــياء العادية ، عن الاشياء « المعقولة » ان انتاجها يرفض نثر الحياة الروتيني الفاتر ويعيش على المتناقضات الصـارخة الملتهبة • وفى « اسرى الشباك » ثلاث شـــخصيات عادية فقط ، ثلاث شخصيات تعيش فيما اســماه النـاقـد بـ « الروتين البرجوازى » أما الباقون فرومانسـيون يعيشون فى عالمهم الخاص ، وينظرون الى عالم العاديين بمنظار غريب •

من هنا تعالج ميردوخ اشياء هـذا العالم العادى معالجة غير واقعية •فلندن ليست لندن المعروفة ، وباريس ليست باريس المعروفة ، وأنما يصطبغ كل شئ بلون المنظار الذى ينظر به البطل ومن معه • وحائط فى بيت من بيوت لندن تتغير ملامحه عندما يسقط عليه شعاع الشـمس ••• هذا الحائط ـ العادى فى نظر الآخرين ـ هو الرباط



ايريس موردوخ

الوحيد الذى يصل ما بين احدى الشخصيات والحياة ، ذلك أن هذه الشخصية تعيش منكمشة على ذاتها ٠

تنعكس هذه النظرة على « المناظر الداخلية » أيضا ٠ أن الغرف فى صفحات ميردوخ غرف قلقة لا تثبت على حال ، لأنها تتلون بلون اللحظة والموقف ، وما يعتمل فى اعماق الشخصيات ٠

ولا وجود لشىء الا بمقدار احساس الشخصيات به . ثمة رواية لميردوخ اسمها « قلعة من الرمال » ورغم اننا - فى تلك الرواية - امام قلعة من الرمال الا أن الشخصيات **تشعر انها الوجود الحقيقى الوحيد** ٠ فاذا ذهبنا الى النقيض ، الى رواية اخرى لموردوخ اسمها « الحيوان الخرافى » وجدنا قلعة حقيقة ، ومع ذلك **لا يشعر سكانها** انها موجودة ٠

وروايات موردوخ غنائية ، تثرى نظرة المرء الى الحياة، وفى كل من حكاياتها تشتعل جذوة الشعر ٠ وتزداد اللحظة عمقا ٠ ورواياتها غامرة بالحركة ، الحالات التى تعيش فيها الشخصيات تتغير دوما ، كذلك تتغير الانطباعات ٠٠ والاحتمالات ٠

ويهتم الناقد ،وهو الشاب ،بلحن الحب فى رواياتها ٠ انها تكتب عن مولد الحب ٠ وعن الحب الذى تخمد جذوته ، وعن الحب الذى يشتعل ويتأجج ، وعن مغناطيسية العلاقة القائمة على الحب ، وعن الجاذبية والنفور ٠ وكل رواية تدور حول قصة أو أكثر من قصص الحب ٠ والحب فى كتاباتها يؤمن بمبدأ « **ان مالا يحل بالعقل يجب ان يحل بالجنون** » ، ليست هناك قوانين تستدعى الطاعة والخضوع ، وانما هناك « حالات » ونزوات وتقلبات ٠ ان الحب يرفض الروتين ، يرفض دورة الحياة العادية ٠ هناك ايضا تلك الصلة بين الحب والصمت ٠ هكذا يقول الناقد ديمترى شيستاكوف ٠ ان هوجو بل فاوندر - أحدى شخصيات « اسرى الشباك » - صامت ، وثمة صلة بين صمته والحب ٠٠ يقول الناقد « **والصمت ضرورى فى الحب عن أى** شىء آخر » ٠

الى الآن ولم نقل ان أيريس موردوخ فيلسوفة صغيرة ، والصفة هنا ليست مجازية، فقد كانت تقوم بتدريس الفلسفة فى اكسفورد ، كذلك الفت كتابا عن الوجودية بعنوان « سارتر المفكر العقلى الرومانسى » ٠ غير انها - فى نظر الناقد - ليست من اتباع وجودية سارتر ٠ هذا الاقتران بين دراسة الفلسفة وكتابة الرواية ٠٠ هل يقربها (يقربها فقط) من سارتر وكامى بل وبرتراند راسل ، وكلهم مارس - كجزء من اهتماماته الفلسفية - الكتابة الروائية ؟

ثم يعقد الناقد مقارنة سريعة بينها وبين الروائية الانجليزية جين أوستين **كانت اوستين مشغولة بالتمكين للاخلاق البرجوازية ، اما موردوخ فمشغولة بهدم اسس هذه الاخلاق البرجوازية** ٠

تؤمن ايريس موردوخ بان العلاقات الانسانية - بطبيعتها - غاية فى التعقيد ٠ وينعكس هذا فى رواياتها ٠ وعندما تقراها وتتركها جانبا تلح عليك صورة العقدة التى تحكم العلاقات الانسانية ، عقدة لا تحل ٠

ولا تسير الامور ، فى رواياتها ، على النحو الذى ترجوه الشخصيات ابدا ، ثمة شىء ينتظر هذه الشخصيات ، شىء لا تتوقعه ٠ ويفاجئهم الموقف غير المتوقع وينهار صرح التوقعات الذى بنته الشخصيات بل ان هذا الانهيار ينعكس على الاشياء المادية ، فما اكثر الاشياء المبعثرة فى « أسرى الشباك » وهى التى كانت يوما فى مكانها الصحيح ٠ هذه البعثرة انما تعكس « بعثرة » العلاقات الانسانية ايضا ٠

وفى « اسرى الشباك » شخصية تثير الانتباه ، وتتمثل فى هوجو (الفيلسوف الهاوى) ٠ أنه يعبر عن ازمة المثقف الذى برم بحياته المفتعلة ، المثقف الذى

يتامل نفسه ، ويتحذلق ، الى حد الاملال • من اجل هذا يشتاق هوجو الى حياة خلو من التفكير ، حياة يحياها بغرائزه • ويحلم ــ وهو الفيلسوف الهاوى ــ بان يعمل صانع ساعات ، فلمن يحتاج هذا الى تفكير كبير ، ولن يتطلب منه ان يتكلم كثيرا مع الآخرين• ان شخصيات موردوخ تريد حياة حركية خالية من الثرثرة ، بعد أن سئمت التأمل والوعى • ويعلق الناقد السوفييتى على هذه الملامح فى ادب موردوخ بقوله « ان موردوخ ــ بصدقها الفنى ــ تحكى هذه الظاهرة الجماعية : **ان المثقفين يكرهون اليوم حياة الثقافة** » •

ثم يعود مرة اخرى الى الملامح الرومانتيكية في أدبها فيجدها تتمثل أيضا في وجود الاساطير ، والطقوس ، والرموز الشرقية ورموز العصور الوسطى ووقائع كثيرة تاخذ مواقعها فى الليل • كذلك تتجلى الرومانتيكية فى وصفها الشاعرى الدقيق للطبيعة • وفى روايات موردوخ قلاع قديمة ومجتمعات بدائية، وتلكم من خصائص الكتابات الرومانتيكية •

غير انها لا تقدم هذا كله بجدية وحرارة ، وانما تعرضه ومن ورائه خلفية العصر الحديث •• وتتحقق السخرية •

ثم ينتهى تعليق الناقد بملاحظة طريفة • ان روايات موردوخ تعج بالحيوانات والطيور ، بقطط وكلاب واسماك وغير ذلك ، لكنها لا تظهر على الصفحات اعتباطا • واهم من ذلك ان الروايات زاخرة بتشبيهات واستعارات مأخوذة من مملكة الحيوان والطيور • يقول الناقد : ليس السبب ان الانجليز يحبون الحيوانات ، وانما تبرز بعض الحيوانات الاستقرار الذى تفتقر اليه الشخصيات • فالحيوانات مستقرة ، صادقة مع نفسها ، تحيا حياة البساطة التى تحن اليها الشخصيات اسيرة العلاقات المعقدة !

محمد عبد الله الشفقى

فيلم من إخراج ألان روب جرييه


أ٠ر٠ جرييه

قصة الفيلم

ترانتنيون (الياس) تاجر أملاك يحمل حقيبة ويسافر بها يوميا من باريس الى آونفير فى قطار أوروبا السريع •• يتصور أن الحقيبة مليئة بالكوكايين•• يلتقى فىالقطار بحسناء يصحبها الى منزله ويمضى الليل معها •• وفى الصباح يتصور انه اغتصبها •• ثم يكتشف أن هذه الحسناء مارى ــ فرانس (ايفا) تعمل جاسوسة لحساب البوليس فيتصور انها تمثل عليه دور العشيقة حتى تمكن البوليس من القبض عليه ، فيخنقها فى عامود السرير ويتصور أنها ماتت •• ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحقيبة كانت تمتلىء فى كل مرة بالسكر وليس بالكوكايين ، وانه لم يغتصب ايفا ولكنها كانت تمارس مهنتها معه، وانها لم تكن تفكر فى الاضرار به•• فينتحر على الفور أو يتصور أنه فعل ذلك •

كل هذا يدور فى ذهن روب ــ جرييه (جون) السيناريست الذى يحاول العثور على قصة جريئة وغريبة ليقدمها الى احد المنتجين ••• وعندما يهبط من قطار أوروبا السريع يلتقى بالمنتج الذى لا يوافقه على تقديم قصة واقعية للسينما الجديدة •• ثم يرى ترانتنيون ومارى ــ فرانس وهما يتعانقان بعد أن كان يتصور انهما قد ماتا منذ عدة دقائق فقط ••



ماري فرانس بيزييه بطلة فيلم « قطار أوربا السريع »

« يتميز الفن بأنه يذهب بعيدا » ٠ هكذا يقول روب ـ جرييه كبير كتاب « الرواية الجديدة » فى فرنسا ، ومؤلف روايات : المحـاة (الأستيكة) عام (٥٣) ، العراف (جائزة النقاد ٥٥) ، الغـيرة (٥٧) ، التيـه (٥٩) ، بيت المواعيد الغرامية (٦٦) ، وأخيرا ٠٠ ينال الاحترام (٦٦) وصاحب مجموعة قصص مفاجآت (٦١) ومجموعة مقالات من أجل رواية جديدة (٦٤) ، وأفكار (٦٤) ٠

ولـكن ماذا يقصـد الروائى الكبير بقوله : أن الفن يذهب بعيدا ؟

كتب روب ـ جرييه الرواية والقصة القصـيرة والمقـال الأدبى ، ثم كتب السيناريو وأخيرا اتجه الى الاخـراج السينمائى مع استمراره فى الكتابة ٠٠ وهـذه الاعمال التى يمارسها الروائى الكبير ماهى الا حلقات متصلة فى سلسلة فنية واحدة هى « الفن الروائى » ٠٠ هذا الفن هو الذى يذهب بعيدا ، على حد تعبير روب ـ جرييه ٠

دخل المهندس الزراعى آلان روب ـ جرييه الحياة الأدبية فى سن الثلاثين بعد أن شـغل منصب المدير الأدبى لمطبوعات « مينوى » ونشر بعد توليه هذا المنصب بعام واحد أول رواية له،

الممحاة (١٩٥٣) أو الاستيكة بلغتنا العامية .

أما الحياة الفنية فقد دخلها في سن الاربعين بعد أن أخرج للسينما الفرنسية سيناريو فيلم من تأليفه هو «الخالدة» (١٩٦٢) وهو ثاني سيناريو يكتبه .. كتب أول سيناريو عام ١٩٦١ بعنوان « آخر سنة في ماريو نباد » ولكنه لم يخرجه ؟

وبعد أيام قليلة من هذا العام ينتهي روب – جرييه من عمل مونتاج ل (٣٠٫٠٠٠ مترا) من الأشرطة السينمائية هي الفيلم الثاني الذي قام باخراجه .. وهو فيلم « قطار أوربا السريع » .

تدور حوادث الفيلم داخل قطار يجري بين باريس وأونفير . قطار يمتلىء بالضحكات والهمسات وتنطبق عليه النظرية التي يسميها روب – جرييه « ضد الواقعية » والتي لم يتمكن من تحقيقها كاملة في فيلمه السابق (الخالدة) .

قطار أوربا السريع ، فيلم « أبيض واسود » يقوم ببطولته جون – لوي ترانتنيون وماري – فرانس بيزييه والآن روب – جرييه نفسه في دور السينمائي الذي يؤلف سيناريو جريء وغريب ثم يعرضه على أحد المنتجين..

والسيناريو ، كالفيلم ، يسعى الى تحقيق قوانين السينما « الصادقة » : معقولية الحديث ، منطقة المواقف ، القدرة على اقناع المشاهدين الذين يريدون شخصيات واقعية أو في كلمة واحدة ، تحقيق الواقعية في الفن .

فكيف وفق روب – جرييه بين الواقعية التي تتطلبها سينما الجماهير العريضة وبين ما يسميه « ضد الواقعية » ؟!

لجأ الكاتب الى فكرة « السيناريو في السيناريو » وهي نفس الفكرة التي استحدثها بيراندللو من قبل في المسرح حين استخدم في مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فكرة « المسرح في المسرح » وبعدها قلده الكثيرون في شتى المجالات وعلى مختلف المستويات .

وضع روب – جرييه « قطار أوروبا السريع » على مستويين ، الأول أحداث الفيلم وقد جعلها أحداثا واقعية ، والثاني هو السيناريو الداخل في الفيلم وقد جعله سيناريو غير واقعي أو « ضد الواقع » .. وبهذا حقق رغبة الجمهور فلم يفجعه في أمانيه وحقق في نفس الوقت رغبته الفكرية في امتاع الخاصة من المثقفين ..

كان فيلمه الاول « الخالدة » يسبح



جون لوي ترانتنيون بطل الفيلم

فى ايقاع بطىء رتيب ويغلب عليه طابع التأمل والخيال : اسطمبول حيث يتحرك الناس بصعوبة ويفكرون بصعوبة أكبر . أما « قطار أوروبا السريع » فيتصف بالسرعة والحركة : القطار وفيه تتم اتفاقيات بيع وشراء وفيه تلعب الصدفة دورا كبيرا تماما كما يحدث فى أفلام جون ـ لوك جودار .

ان قطار روب ـ جرييه من نوع غريب ، فهو عبارة عن قصر زجاجى ملىء بالمرايا التى تعكس انطباعات المسافرين وتجسد ما يدور فى أذهانهم ومخيلاتهم .. كل راكب ينظر من خلال النافذة الزجاجية أو الباب الزجاجى ويغرق أثناء الضوضاء فى عالمه الخاص .. وبين هذه العوالم الخاصة والعالم الواقعى يختلط كل شىء : الخطأ والصواب .. والسبب هو أن كل ما فى الفيلم « حقيقى » حتى الخيال ، « واقعى » حتى غير العادى ، « معقول » حتى اللامعقول ، « صادق » حتى ما هو كاذب ..

روب ـ جرييه يقوم بدور المؤلف ، مؤلف السيناريو ، تحت اسم جون. أما ترانتنيون فيؤدى ثلاث أدوار فى وقت واحد : ترانتنيون الذى يراه المؤلف فى القطار ، والممثل الذى يستعد للقيام ببطولة السيناريو ، والشخصية العادية فى الفيلم وهى شخصية « الياس » تاجر الاملاك .

يحمل الياس فى رحلته الأولى من باريس الى أونفير حقيبة مليئة بالكوكايين .. ويتكرر هذا فى رحلاته المتتالية .. الا أن النهاية تكشف عن مفاجأة ، فالحقيبة لا تحتوى على كوكايين وانما تحتوى على سكر بودرة .. وماري ـ فرانس بيزيية أو « سيدة أونفير » لم يغتصبها ترانتنيون ولم يخنقها ، فهى لا زالت حية تمارس الاعمال التى يطلب اليها أن تؤديها مثل « بيع جسدها » تحت اسم ايفا .. ان الياس لا يغتصبها ولكنه يدفع لها ثمن الامتلاك الوقتى .. وايفا الى جانب هذا تعمل جاسوسة لحساب البوليس ، وعندما يكتشف الياس هذه الحقيقة ينتهى به الأمر الى خنقها بربطها فى عمود السرير .. وهكذا يتحول الفيلم الى رواية بوليسية ، شأنها شأن كل روايات روب ـ جرييه التى ينطبق عليها وصف الشاعر الفرنسى شارل بودلير « ملكة المواهب » ، ويقصد بملكة المواهب القدرة على التخيل والايهام .

والتخيل وهو الدور الرئيسى فى الفيلم تؤديه الكاميرا .. فهى دائما حاضرة فى أعين الممثلين ، ماثلة فى ذهن المشاهدين ، تسجل كل شىء وتنقل كل شىء .. حتى أن الجمهور لاينسى لحظة واحدة أنه أمام عرض فيلم !

أما المجلات الجنسية والتحريض على القتل وتهريب الكوكايين وتجارة الرقيق الأبيض .. فكلها « أفيشات » دعائية على طريقة « جيمس بوند » .. الا أن روب ـ جرييه يذهب الى أبعد من ذلك ، فهو يقدم فيلما بوليسيا جادا وواقعيا فى نفس الوقت .. بل ويسعى ، كما فعل بيراندللو فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، الى التعبير عن اللاواقع فى اطار الواقعية.

هذه الواقعية سرعان ما تسقط عند انتهاء الفيلم .. فروب ـ جرييه يهبط من القطار فى محطة أونفير .. يشترى جريدة يومية ويعرف منها الحقيقة المغايرة لما كان يتصوره أثناء السفر.

وعندما نسمع المنتج يقول للمؤلف، على عكس ما سمعنا من قبل ، « ان اخراج فيلم واقعى أصبح أمرا مستحيلا .. » وعندما نرى المؤلف يمر أمام ترانتنيون ومارى ـ فرانس وهما يتعانقان على رصيف المحطة وكان المفروض أنهما ماتا منذ عدة دقائق .. ندرك على الفور أن « قطار أوروبا السريع » ، الذى يقدم كل خداع الواقعية ، هو الفيلم السينمائى الحقيقى الذى لم تشهد مثله الشاشة منذ زمن طويل .. وهو الفيلم الذى كتبه وأخرجه ومثل فيه كبير كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، المهندس الزراعى السابق والفنان الروائى حاليا الآن روب ـ جرييه !

فتحى العشرى

جورج رووه ..

حكاية شعب ومأساة فنان



صورة جورج روو



بورتريه

فى مهرجان أدنبرة الذى يقام كل عام فى الفترة من ٢١ أغسطس حتى ١٠ سبتمبر ويحوى جميع الفنون ٠٠ مثل الموسيقى ٠٠ والدراما والأوبرا ٠٠ والباليه ٠٠ والفنون التشكيلية ، نظمت قاعة « رويال سكوتش آكاديمى » بادنبرة عاصمة اسكتلندا معرضا لأعمال الفنان الفرنسى جورج روو ٠٠ المعرض يضم ١٥٠ لوحة زيتية ٠٠ لكنه للأسف لايضم أعماله فى الحفر ولا فى الزجاج المعشق ٠٠ وبعد انتهاء المهرجان انتقلت أعمال روو الى قاعة التيت جاليرى بلندن لكى يظل هناك فترة طويلة ٠

وجورج روو يعد من أهم فنانى فرنسا على الاطلاق ٠٠ انه حقيقة فنان متميز ٠٠ متفرد سواء فى ألوانه العميقة الكثيفة ٠٠ أو فى خطوطه التى تبدو أحيانا متعرجة متقطعة ٠٠ وأحيانا انسيابية خافتة ٠٠ ألم أقل انه متميز بحق فى أسلوبه وفى شخصيته ؟

ولد روو فى أيام عصيبة ٠٠ رهيبة ٠٠ حين نشبت أقسى حرب أهلية عاشتها فرنسا ٠٠ ولد فى آخر يوم من عام ١٨٧١ ٠٠ بينما كانت القنابل تدك المنازل ٠٠ ورصاص البنادق يخترق بقسوة صدور عمال حى بيلفى المساكين ٠

لم يكن الطفل الصغير يدرك لماذا

تجرى به أمه هلعة خائفة ٠٠ من أعلى الى أسفل ٠٠ لكى تمكث لاهثة فى قبو المنزل ٠٠ لم يكن يجد الاجابة ٠٠ كان فقط ينطلق بالصراخ والبكاء ٠٠ لكأنه يشارك كل هؤلاء المضطهدين فى ثورتهم ٠٠ واحتجاجهم ٠

وانطبعت فى ذهن روو الطفل ٠٠ وروو الصبى ٠٠ والشاب ٠٠ وروو العجوز صور تلك الأحداث الرهيبة ٠٠ فلم يستطع أن ينساها ٠٠ لقد كانت تبدو فى كل منحنى خط ٠٠ فى كل لون قاتم ٠٠ فى كل ابتسامة مريرة ٠٠ فى كل تكوين عصبى ٠٠ بدت التجربة مريرة فى أعماله بالرغم من أنه قضى شبابه بعد ذلك فى هدوء واستقرار ٠

وحينما تفتحت الدنيا أمامه ٠٠ أدرك روو أن هذه الحرب الرهيبة هى التى جعلت الفرنسى يبدو عدوا لأخيه الفرنسى ٠٠ وكان روو الصغير يردد مع زملائه ماتعلموه باللاتينية فى المدارس « الانسان ذئب لأخيه الانسان » ٠٠ كما أدرك روو فيما بعد أيضا ٠٠ أن باريس لم تعد تلك المدينة الجميلة التى يؤمها السياح ٠٠ انها فى الواقع مدينة تعيسة يعيش فيها الشعب حياة صعبة قاسية ٠٠ تمتهن فيها كرامة الانسان ٠٠ ويفقد فيها الاحترام بين فئات الشعب ٠٠ وان بقيت هنالك



المهرج العجوز
١٩١٧



اسكتش لعارية ١٩٠٥

قيمة فى حياتهم فهى قيمة المتع الخاطفة والأفراح المبتذلة ·· انها حقا حيــاة رخيصة ·· لكنها أثرت روو بموضوعات لم تنضب طوال ٦٠ عاما مارس فيها الفن بكل جدة وجدية ·

واذا كانت الحرب الأهلية التى نشبت فى حى بيلفى العمالى والذى يقع فى شمالى فرنسا ، والذى ولد فيه روو قد أثرت تماما على تفكيره ونظرته العامة ·· فقد أخذ روو من والده الذى كان يعمل نجارا بعض الأشياء التى أثرت فى أسلوبه الفنى بوجه عام ·· قال والده يوما : « **واجب الفنان الأول هو التصالح مع خامته** » ·· ولا شك أن والده لم يكن يدرك اكاديميا وفنيـا أهمية هــذه الجملة ·· الا أن روو أدركها فيما بعد ·· حينما كان اللون ينساب من فرشاته على اللوحة ·· وحينما كانت يده تتصارع مع قطع الزجاج ·· وحينما كانت تحفر بدقة على الحجر والمعدن ·· **لقد تصالح روو مع خاماته ·· فجاءت روائعه** ·

وكان والده يفزع من مجرد رؤية دولاب أو مكتب سىء الصــنع ·· « **هؤلاء الناس لا يدركون أن الخشب لديه الاحساس ·· تماما كالانسان** » !!

ولقد بدأ أول احتكاك لروو بالفن وهو صبى صغير حينمـا تعـلم كيف يصوغ قطع الزجاج المعشق ·· ينظمها ويلونها ·· لكنه لم يستمر طويلا ·· لقد شعر حقا بمهارته ·· لكنه لم يشعر بمتعة الخلق والابداع ·

وفى عــام ١٨٩١ ·· التحق روو بمدرسة الفنون الجميلة ·· وأصـبح تلميذا للفنان **جوستاف مورو** ١٨٦١ ـ ١٨٩٨ كان مورو فى سنوات عمره الأخيرة ·· يهتم بالموضوعات الدينية ·· يصبها فى نسيج منغم دقيق يعتمد كثيرا على التفاصيل الدقيقة والألوان الداكنة ·· وتأثر التلميذ بالأستاذ ·· فكانت الألوان عند روو قاتمة ·· حزينة ·· والسطح منغم عميق ·· والمسحة الدينية تسود أعماله ·· ولا يعد روو بذلك مقلدا لأســتاذه ·· لــكنه كان متأثرا به فقط ·· مجرد تأثر ·

أدرك مورو أن التلميذ الصـغير سيصبح شخصية متميزة فى عالم الفن·· « **أنا أشعر بتميزك الكامل وتفردك ·· وأعجب بعاطفتك المتدفقة للعمــل ·· وعشقك لرسم التكوينات غير العادية ·· وغير التقليدية** » ·

ولكن روو أصيب فى عــام ١٨٩٨ بصدمة عنيفة ·· لقد توفى مورو ·· الأستاذ ·· والأب الروحى ·· وجاء موته فى فترة حرجة ·· فروو لم يؤكد نفسه بعد ·· وسنده الوحيد تركه وحيدا ·· مغمورا ·· وهو بعد فى سن الثلاثين ·· بينما فنانون آخرون من جيله مثل **بيير بونارد** ١٨٩٧ ـ ١٩٤٧ و **ادوارد فولارد** ١٨٦٨ ـ ١٩٤٠ ·· يتربعون على القمــة بعد أن قاموا بحركات جريئة أسهمت فى اخصاب تاريخ الفن ·· لقد كان موت مورو اختبارا خطيرا لموهبته ·· الا أنه فى الواقع نجح فى هذا الاختبار ·

ولقد تذكر مورو تلك الفترة فيمابعد ·· فكتب فى عــام ١٩١٣ : « **كان باستطاعتى فى ذلك الوقت أن أرى الأماكن التى أوحت لأســاتذة الفن**

الهولنديين والفلامنك والايطاليين بروائع أعمالهم ٠٠ ولم يكن ذلك ليكلفني بنسا واحدا ٠٠ لكنه كان على أن أفهم ٠٠ وأتعمق في حياة هؤلاء الذين أعيش بينهم ٠٠ كان على أن أتفهم جيل العصر الذى أعيش فيه ٠٠ وبدلا من المتعة واللهو كان يكفينى الشعور بأننى أتنفس هواء غير مدنس ٠٠ وأننى حقيقة وحيد » ٠٠ وكان روو بطبيعته يحب الوحدة والاعتماد على النفس ٠٠ ولعدة سنوات كان أقرب أصدقائه اليه لا يعرف أين يعيش ٠

وبالرغم من عزلة روو ٠٠ وعدم انتمائه للمدارس الفنية التى ازدهر بها عصره ٠٠ **الا أن الحوشيين اعتبروه حوشيا بالرغم منه** ٠٠ وأشركوه في معرضهم الشهير الذى أقيم فى عام ١٩٠٥ ٠٠ والذى اشترك فيه **هنرى ماتيس و البير ماركيه و اندريه دران و موريس فلامينك** ٠

وحقا كانت أعمال **روو** تشبه فى أسلوبها وطريقة معالجتها أعمال الحوشيين ٠٠ فقد كان روو فنانا متحررا ٠٠ جريئا فى تكويناته ٠٠ مغرما بتحريف الأشكال وتشويهها ٠٠ ألوانه عنيفة جريئة متناسقة ٠٠ زاعقة فى تعبيريتها ٠٠ صارخة فى حوشيتها ٠٠ ومع كل ذلك لم ينضم رسميا اليهم ٠٠ الى الحوشيين ٠

ولكى يسير روو فى طريق الفن الطويل دون أن يتعثر ٠٠ كان عليه أن يتعرف على تاريخ الفنون ٠٠ لكنه كان عليه قبل ذلك أن يتصالح مع ماضيه المفعم بمأساة باريس فى حربها الأهلية ٠٠ لقد أوضح تماما فى لوحاته كيف يتصارع هذا الماضى فى داخله ٠٠ ففى فترة الاحتلال ١٩٤٠ ــ ١٩٤٤ رسم روو لوحة صغيرة المساحة ٠٠ قابلة للكسر ٠٠ تصور ببساطة وبعمق رجلا يتدلى من مشنقة ٠٠ وكتب روو فى أسفل اللوحة : « **الانسان ذئب لأخيه الانسان** » ٠٠ كلمات رددها طويلا فى سنوات عمره الأولى ٠

وشعر روو بالمهازل الاجتماعية ٠٠ عندما بدأ يرتاد المحاكم عام ١٩٠٦ كى يتعرف على مآسى الآخرين ٠٠ ان انسانا يطالب بمحاكمة انسان آخر هو فى رأى روو أمر غريب وخاصة فى الوقت الذى كانت فيه قضية دريفو تربض بثقل على الضمير الفرنسى ٠٠ وفى لوحاته عن المحاكم بدا روو مأخوذا بالناحية التشكيلية البحتة لملابس القضاة ٠٠ مذهولا بحركاتهم المتعجرفة ٠٠ لكنه لم يحاول أن يدينهم ٠٠ فالقضاة والمذنبون فى نظره متشابهان ٠

ثم اتجه روو الى الفلاحين فرسم فى عام ١٩١١ لوحته الرائعة ٠٠ « فلاحتان » ٠٠ ثم رسم الملاك والمستغلين ٠٠ واتجه روو بعد ذلك الى قطاع آخر من المجتمع ٠٠ عندما اندمج فى جو باريس الليلى الصاخب ٠٠ وخرج من هذا الجو المثير بمجموعة لوحات بالجواش عن فتيات الليل ٠٠ غير أنه لم يهتم بالجانب الشهوانى المثير فى أجسادهن وحركاتهن كما فعل **تولوز لوتريك** ١٨٦٤ ــ ١٩٠١ وانما رسم فتيات الليل بعد أن شوه أجسادهن وأوحى بابتذالهن ٠٠ لكنه فى الوقت نفسه لم يتهمهن ٠٠ ولم يفكر فى الحكم عليهن بالاعدام ٠٠ « **ان هذه الأجساد البشرية سرعان ما تذبل عندما تدرك وتشعر بانها حقا غير محبوبة** » ٠

لكنه لم يخرج من جو الليل العابث الغامض بفتيات الليل فقط ٠٠ لقد رسم المهرجين ٠٠ والبهلوانات ٠٠ وكان يثيره التناقض المريع بين المظهر الخارجى المتألق لهؤلاء المساكين ٠٠ وبين حقيقتهم البائسة المختفية بالداخل ٠٠ ان المجتمع يستغلهم ٠٠ تماما كما يستغل العاهرات ٠٠ وفى النهاية يتخلى عنهم ٠٠ بعد أن يحصل على كل المتع ٠

ولقد تميزت هذه المجموعة من اللوحات بطبقات الألوان الموضوع بعضها فوق بعض ٠٠ بحيث بدا اللون سمكان بعد أن وضع الاسود فوق الأبيض ٠٠ ومن فوقها طبقات متغمة جريئة من ألوان أخرى عنيفة وحارة

.. وبطبيعة الحال لا نستطيع أن نتأمل « **العمة ساليز** » دون أن ندرك هنا أن الانسان يبدو فى نظر روو لعبة صغيرة جميلة ولكنه سرعان مايتدهور ويذبل .. حينما يعترك بالحياة .. تماما مثل العمة ساليز التى أصبحت هشة .. ضعيفة .. خائرة .

وكانت فكرة ان الانسان معرض لأن يكون طريدا منبوذا تطارد روو دائما .. وتؤرقه .. وبطبيعة الحال لم يكن العالم يدرك — على نطاق واسع — أبعاد كلمة اللاجئين .. كما ندركها نحن الآن .. والتى أصبحت فى الحق احدى معالم قرننا العشرين .

والحقيقة أن تلك الجوانب الاجتماعية فى أعمال روو كانت تبدو باهتة — فى نظر جيله — الى جانب أعماله الدينية الكثيرة .. مثل «**المسيح**» .. « **المهرج العجوز** » .. « **فى المطبخ** » .. لكنهم لم يدركوا أن روو عندما تحول الى الانجيل ينهل منه مضامين لأعماله ، كان يضرب عرض الحائط بالأساطير المسيحية .. وفى لوحته « **المسيح** » عبر عن الرسوم الدينية التقليدية وأصبحت اللوحة بنسيجها الدقيق .. وطبقات اللون المثيرة والتكوين العام لشخوص اللوحة احدى روائع القرن العشرين .

أما لوحة « **فى المطبخ** » ١٩٣٧ .. فتوضح أن روو قد تخلى تماما عن الأفكار التقليدية المرتبطة بزيارات السيد المسيح .

وعندما تقدم روو فى العمر ظهر واضحا أن عدة عناصر قد امتزجت فى رسومه الدينية .. لقد تخلى عن الأماكن الدينية الحقيقية .. وأصبحت أورشليم هى حى بيلفى .. والطيران الى مصر .. هو طيران الى مارن أو أى مكان آخر فى فرنسا .. وكانت هناك تكوينات بالامكان أن ينظر اليها على أنها قبو فى منزل .. أو مكان ما فى غابة جرداء غير مورقة .. أو شرفة تقع على منحدر وتأخذ شكل الصليب .. وكان هناك أيضا التركيب المذهل للألوان .. **فقد وضع لونا فوق لون فاحدث بذلك طبقات من الوان عنيفة جريئة** ... وربما لا يصاب المتلقى بالعجب وهو يرى السطح العميق المشغول بدقة حينما يتذكر أن روو كان فى صباه صانعا للزجاج المعشق .. يصوغه .. ينظمه .. يلونه .. ليصبح فى النهاية نافذة أو بابا .. وأنه فى عام ١٩٤٥ صمم نوافذ كنيسة بلاتوداس من الزجاج المعشق .

ولقد دارت مضامين أعمال جورج روو سواء كانت فى الزجاج المعشق أو الحفر على المعادن والحجر أو الرسم بالألوان المائية والزيتية حول المواضيع **الدينية .. والعاطفية .. والاجتماعية .**

وفى عام ١٩٥٨ عندما سكتت يد روو الفنان الى الأبد .. تكلمت أعماله .. وتحركت الى بلدان كثيرة .. تؤدى رسالة جورج روو .. تحكى قصة حياة دولة .. وقصة حياة فنان .

روضة سليم



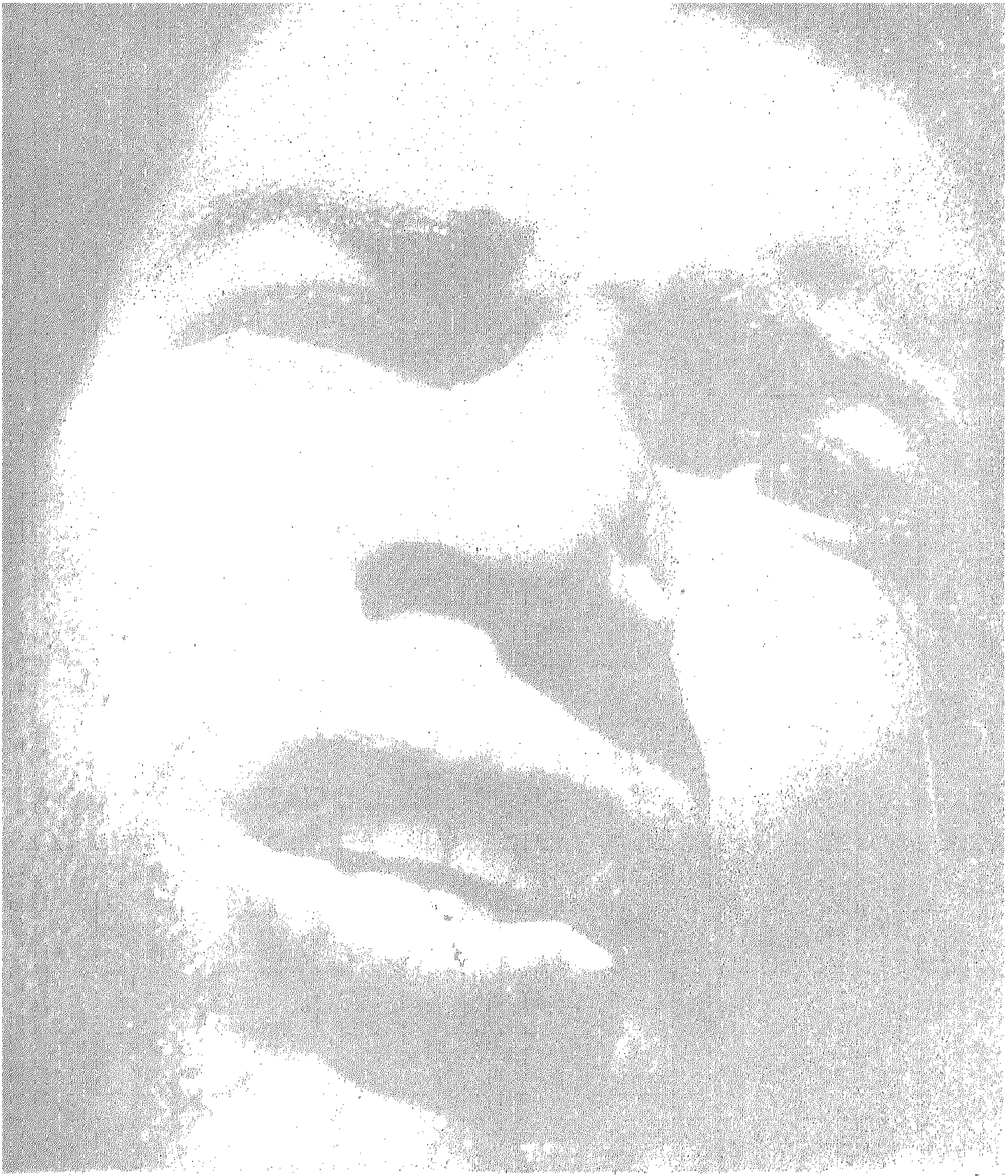
مارتن لوثر كنج

وأزمة التفرقة العنصرية

ليس أدهى من أن يواجه أبناء البلد الواحد ، فى شيع متناحرة وأحزاب متنافرة ، بعضهم البعض ، فى معارك دامية مسارحها الطرقات والميادين العامة ، ونيرانها الحقد المتقد فى النفوس وعدتها الخناجر المزمجرة الهادرة والزجاجات والمفرقعات والحجارة .

ومن مشاهر تلك المأساة الدامية التى عاشتها أمريكا ، فى أواسط عام ١٩٦٦ ، والتى لم يسدل الستار عليها بعد :

• ما وقع فى احدى ولايات الشمال حيث قاد مؤتمر الزعامة المسيحية الجنوبية الموالى لمارتن لوثر كنج مسيرته الخامسة للمطالبة بالحقوق المدنية ، واقتحم أحد الأحياء العمالية للبيض ، تواكبه قوة هائلة من الشرطة ، فقوبلت هذه المسيرة للمرة الخامسة أيضا بوابل من الأحجار والزجاجات والمفرقعات . أما مطلب هؤلاء المتظاهرين فكان المساواة فى الحصول على المسكن . والرد الذى حصلوا عليه كان بمثابة لوحة فى يد امرأة من البيض تحمل



رسما هزليا يصور أفريقيا شاهرا رمحه ، وقد ذيل بالعبارة الآتية : « **قبلنى فأنا مثلك ..** » !

• عقد رجال مارتن لوثر كنج العزم على مواصلة زحفهم ، وجعلوا من أهدافهم ضاحية شيشرون ، وهى من معاقل آل كابونى القديمة التى اضطرمت بالثورة والهياج فى آخر مرة حاول فيها زنجى أن يقيم بها وذلك فى عام ١٩٥١ ولكن زعماء هذه الحركة رأوا ارجاء حملة شيشرون ، بعد الالحاح والالحاف الشديدين اللذين تعرضا لهما من جانب مجلس المدينة وحلفائهم من البيض سواء من بين العمال أو رجال الدين . ولكنهم تجمهروا فى بوجان فى قوة مؤلفة من ٥٠٠ شخص، وتعرضوا مرة أخرى لجمهور من المتظاهرين يحملون الأعلام الاتحادية مدمدمين مزمجرين .

• وفى جرينادا بولاية ميسيسيبى، احتلت مسيرة ميريديث فى الشهر قبل الماضى ساحة المدينة ورفعت علم



الولايات المتحدة فوق النصب الاتحادى للولاية ، فلم يزد هذا المشهد البيض الا تصميما على مقاومة الحملة • وبعد انقضاء اسبوعين على هذا التاريخ اقتحمت شرذمة من البيض تضم صفوة مواطنى المدينة ، حى الزنوج ، ولم يفلح فى تهدئتهم غير تسلل حاكم الولاية الى المدينة ، وتلاوته قانون التظاهر عليهم •

• وفى لانسنج بميتشيجان ، قامت المناوشات بين شراذم البيض والزنوج خلال ليلتين ، واستخدم الفريقان فى معركتهم الفاصلة القنابل الحارقة لمهاجمة السيارات وتحطيم واجهات المتاجر • وأصيب أربعة زنوج بنيران البنادق كما جرح عدد كبير آخر من المتظاهرين • ولم ينقشع غبار هذه الحرب حتى أقنع قادة الزنوج رجال الشرطة بحصار المنطقة ومنع الأجانب بما فيهم رجال الشرطة أيضا ، من دخولها ، على أن يتركوا لهم تهدئة المنطقة بوسائلهم الخاصة •

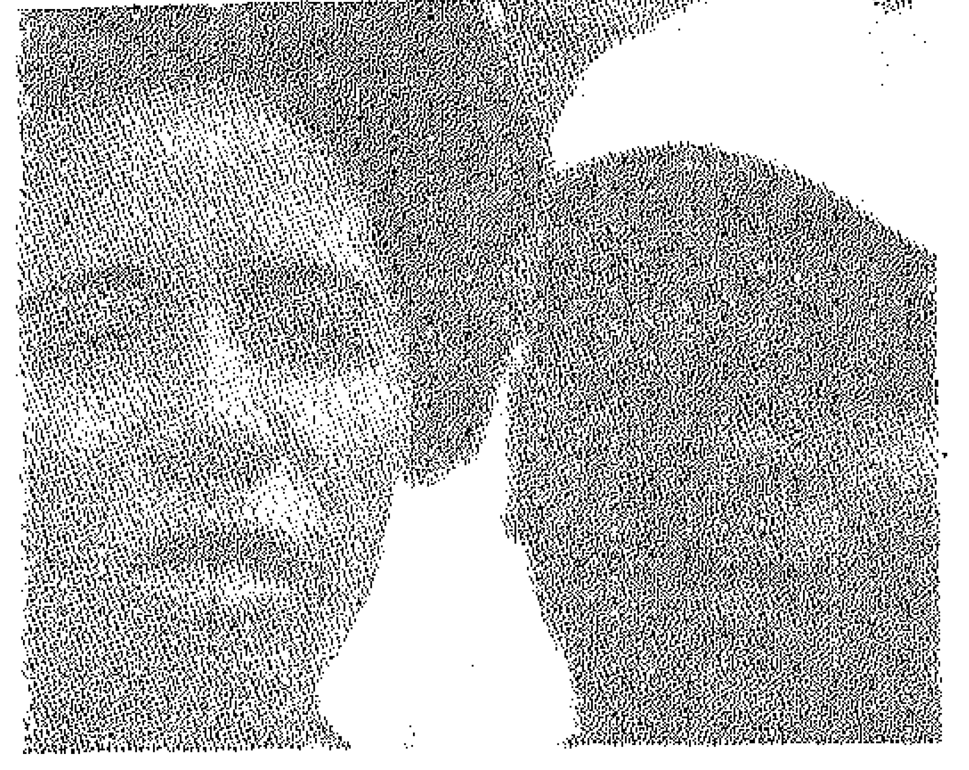
• وفى الجانب الشرقى من ديترويت وبالقرب من المنطقة التى انطلقت فيها أول شرارة للمظاهرات العنصرية الدامية فى عام ١٩٤٣ (حيث لقى ٣٤ شخصا مصرعهم وأصيب ما يزيد على ٦٠٠ بجراح) ألقى الشرطة القبض على ثلاثة زنوج بتهمة التسكع والقاء الحجارة فى الطرقات • كما طارد الشرطة بعض الشبان الزنوج وألقوا القبض عليهم بعد أن وجدوا فى حوزتهم مجموعة من الأسلحة النارية والخناجر التى كانوا يخفونها فى سلال الغسيل •

• وفى بروكلين ، فى القسم الذى يغلب عليه السكان البيض ، هاجم بعض الشبان البيض ثادوود واتسن وآخرين خرجا للتريض بصحبة زوجتيهما ; فولى الزنوج الأدبار وفى أعقابهم أربعون شابا من البيض ، حتى بلغوا مسكن واتسن الذى لم يلبث أن اختفى داخل المنزل هنيهة ثم ظهر من جديد حاملا بندقية عيار ٢٢ ، صوبها الى الجمع وأطلق ثلاثة أعيرة نارية ، فأصاب اثنين من البيض • وأفرج عنه بضمان مالى غير انه تعرض عند عودته الى المنزل لشتى الاستفزازات والمناوشات • ولم تهدأ الخواطر حتى تدخل فى الأمر خليط غريب من دعاة الصلح ، من بينهم اعتى عتاة المشاغبين البيض •

وها هى مجلة النيوزويك تجرى تحقيقا صحفيا واسع النطاق ، يقوم على أساس من الاحصاءات والاستفتاءات والتكهنات السياسية ، وتشهد شهادة من كان من أهلهم ، كما يقول المثل السائر ، بأنها استخلصت من أفواه ٢١ مليونا من الأمريكيين الزنوج



م • ل • كنج



الساخطين المطالبين بحقهم فى المساواة فى التعليم والمأكل والوظائف والتمثيل السياسى والأجور والأسكان وفى رفع نير الهوى والبغضاء والاضطهاد والعنصرية عن كواهلهم ، استخلصت هذه الحقائق الدامغة الواضحة وضوح الشمس فى رائعة النهار ، وهى أن ركب ثورة الزنوج الزاحف المظفر لن يتوقف ، وان قادة الثورة الغيورين ممن كفروا بالمقاومة السلبية أو السلمية أو اللاعنف سبيلا الى تحقيق مطالبهم ، سوف لا يألون جهدا فى سبيل تحقيق القوة والغلبة للسود ، وان جنود هذه الثورة الراجلين هم على أهبة الاستعداد دائما لتلبية النداء واستجابة دعوة الداعى الى حرب الهراوات والحجارة والزجاجات والمفرقعات على مسرح الشوارع والطرقات .

ولكن ما هى تلك الأهداف الجسام والمرامى الخطيرة والغايات البعيدة التى ترمى اليها هذه الحرب الضروس التى تدور رحاها فى شوارع وساحات وميادين بلد يتخذ من شعلة الحرية رمزا له ؟ لا شىء ، أو بالأحرى هى حفنة قليلة من الحقوق المشروعة لأبناء الوطن الواحد ، فهى لا تعدو أن يسمح لافراد الشعب الزنجى المضطهد الذى يمثل أكثر من عشر سكان الولايات المتحدة ، بمقعد مشرف فى مباراة للكرة ووجبة فى مطعم بوسط المدينة ، وقمطر لطفل زنجى فى فصل دراسى ، ووظيفة بائع فى متجر كبير وبضعة دولارات اضافية فى أجر الأسبوع . ولكن الشعب الابيض وبخاصة تلك الفئة منه التى تأخذ بنصيب كبير من رغد الحياة الأمريكية ، انما تحس بأن معشر الزنوج هم أخطر المنافسين لهم فى ذلك القليل الذى يحصلون عليه . فهم اجتماعيا أول خط من خطوط الدفاع أمام جحافل الزنوج المتقدمة على طريق المساواة الاجتماعية فى الحقوق المدنية كافة . فقد أثبت علماء الاجتماع فى واقع الأمر ، أنه كلما كان الرجل الأبيض قليل الحظ من التعليم والرخاء المادى ، كلما كان حقده أعمق وأخطر تجاه الزنجى . وشاهد ذلك أن سبعا وخمسين فى المائة من البيض ذوى الدخول العالية يؤيدون مظاهرات الاحتجاج التى يقوم بها الزنوج فى حين أن المعارضين لهذه المظاهرات من محدودى الدخل أو قليلى الحظ من الرخاء المادى العام لايتجاوزون أربعا وعشرين فى المائة . وعلى هذا القياس أيضا فان ٤٤ فى المائة من الأفراد البيض محدودى الدخل يأبون تجربة الملابس التى سبق أن جربها الزنوج ، فى حين أن علية البيض ممن لا يجدون غضاضة فى ذلك لا تزيد نسبتهم على ٢١ فى المائة .

ويعتنق الأفراد البيض من محدودى الدخل ، الذين يحسون أكثر من غيرهم بخطر الزنوج عليهم وشدة منافستهم لهم فى مجالات الاقامة والدراسة والعمل ، من الأفكار العتيقة حول الزنجى ما لا نلمسه فى الطبقات العالية الدخل من البيض . فهناك ثلاثة من بين كل خمسة أفراد بيض ، يعتقدون ان « **رائحة الزنوج مخالفة** » ، غير أن هذا الاعتقاد لا يجد صدى لدى أكثر من ٤٥ فى المائة من فئات البيض ذات

الدخل المرتفع . غير أن ذلك لا يحول دون القـــول بأن معشر البيض بوجه عام لم يستطيعوا أن يتخلصـــوا من هذه الترهـات والأوهـام التى تنسب للزنوج والتى تضرب بجذورها الى أزمنة سحيقة مضت . فلا زال نصف مجموع البيض يعتقـد فى قرارة نفسـه أن الزنوج قليلو التمسك بالفضـائل ، واقرب الى الاباحية وفساد الخلق ، بل أن طموحهم محدود وهمتهم فاترة .

ولكن كم من الوقت سيتطلبه الأمر لـكى يتخلص البيض من كل هـــذه الأحكام العنصرية الجائرة ؟ ان ذلك ، كما يقول الخبراء ، لا يرجى تحقيقه فى المستقبل القريب ، بالقياس الى مدى التقدم الذى أحـرزه الشـــعب الأمريكى خـلال السـنوات الثـلاث الماضـــية . ومع ذلك فـان الغالبيـة العظمى من البيض تكاد تسلم بالحقيقة الماثلة فى أنه لن يمضى وقت طويل حتى يجـــاب الزنوج الى مطالبهـم ، فانكارها عليهم لا يمكن أن يسـتمر الى أبد الآبدين . فهناك ما يزيد عن سبعين فى المائة من البيض ممن قرر فى نفوسهم أنه لن يمضى أكثر من خمس سنوات حتى يقيموا مع الزنوج فى أحيـاء مشـــتركة ، عن رضى أو كره منهم .

وقد يتساءل الكثير من البيض فى احلام يقظتهم قائلين :

لماذا لا يعود الزنجى من حيث اتى ؟ وهذا وهم باطل، فالزنجى أحق بالحياة فوق أرض هذا الوطن الجديد ، الذى جاءه رقا ولكنه ابتاع حريته بالثمن الحلال ، ألا وهو بناء صرح هذا الوطن وبذل النفس والنفيس فى سبيل رفعته ومجده . وقد يدخل فى روع الشعب الابيض انه قادر على مواصلة العيش بمفرده ، ولكن ذلك محال عليه . ولا عجب فان الشعب الزنجى الذى يؤلف ١١ فى المائة من سكان الولايات المتحدة، انما يشكل ٥ر٩ فى المائة من تعداد قواتها المسلحة ، بل ان نسبة المجندين من الزنوج تجاوزت فى العام الماضى حدود تعدادهم الى ٤ر١٣ فى المائة ، ويظهر هذا التناقض فى النسبة واضحا فى فيتنام ، حيث يزج بهم فى الحرب بأعداد كبيرة ليحاربوا ويقتلوا ويريقوا دماءهم فى حرب جائرة ، لكى يعودوا بعد ذلك ان كتبت لهم الحياة الى جحيم التفرقة العنصرية فى ظل الحياة المدنية . ولكن الحقيقة الواضحة التى عـاد بها محررو مجلة نيوزويك بعد استطلاعهم لآراء المحاربين الزنوج فى فيتنام ، هى ان من سـيترك الخدمة من الـزنوج وبخاصة هؤلاء الذين حاربوا فى فيتنام لن يرتضوا بحال حقوقا للمواطنة من الدرجة الدنيـا . فيقـول الجاويش هندرسون وهو يتطلع للعودة الى بلده: « أشعر فى هذه اللحظة أننى أهلت نفسى لكل ما يجتنيه أى فرد آخر من ابناء وطنى ، ولا غرو فقد كنت هدفا للأخـطار والمحن ذاتهـا » . ويصرح العريف البحرى جونز بقوله : « لن اتذرع حين أعود بمثل ما تذرعت به من صبر فى الماضى ، ولم لا؟ فلى حقوق أريدها » . ويأخذ الجاويش فردريك روبنسون الذى يقضى فترة نقاهته بأحد المعسكرات الخاصـة بالقـوات الجوية ، سبيلا أقصر وأقذع الى الحقيقة : « عندما أعود الى أرض الوطن لن أكون أقل شأنا من أى صعلوك آخر من سـفلة شعب الولايات المتحدة » .

هـكذا تجمعت نذر الشر فى بلاد العم سـام هـذا الصيف ، وشـهدت ساعات حرجة لا نظير لهـا فى تاريخ الأزمـة العنصرية . ترى كم سيمضى من وقت قبل أن يفيق الشعب الأمريكى الأبيض المتسـلط الى حقيقـة خطر العنصرية الداهم ، والى حق الزنوج فى الحرية والمساواة ؟

رمزى جرجس

■ ■





تنفيذا لاتفاقية ثقافية عقدت بين الجمهورية العربية المتحدة وبين اليابان فى فبراير الماضى ، اقيم أسبوع للفيلم اليابانى ابتداء من يوم الاربعاء ٥ اكتوبر ،عرضت فيه سبعة افلام طويلة وسبعة أخرى قصيرة ، وذلك فى القاهرة بسينما اوبرا وبالاسكندرية بسينما ريالتو

واليابان اليوم ، هى أولى دول العالم فى صناعة الافلام تليها الهند ، ثم تأتى من بعدهما الولايات المتحدة الامريكية اذ نمت هذه الصناعة الضخمة فى ابطاء بعد أن اصابتها الحرب العالمية الثانية بالشلل والدمار • وابتداء من سنة ١٩٤٦ ، نمت بسرعة مذهلة أثارت السينمائيين فى انحاء العالم • فلم تأت سنة ١٩٥١ حتى كانت افلام **كورساوا** تحتل مركزا عالميا فى مهرجان البندقية • ان سنة ١٩٥١ ، كانت عام « **راشومون** » وقد حاز على جائزة الأسد الذهبى • وبعد ذلك بثلاث سنوات ،انتصر ايضا فيلم **الساموراى السبعة** » واعلى قمة بلغها الانتاج السينمائى للافلام الطويلة فى اليابان كانت فى عام ١٩٦٠ ، اذ وصلت الى ٥٤٧ فيلما ،هبطت الى ٥٣٥ فى ١٩٦١، ثم الى ٣٧٢ فى عام ١٩٦٢ ، واخيرا الى ٣٥٧ فى ١٩٦٣ • ويتارجح الانتاج الآن حول رقم الثلاثمائة فيلم •

ويرجع سبب هذا الهبوط الى المنافسة القوية التى تلقاها صناعة السينما من التليفزيون • هذا ولا تنفرد اليابان بتلك الظاهرة ، لان الملاحظ ان صناعة الافلام تسجل هبوطا مستمرا فى البلاد العريقة ،بينما تنمو نموا مطردا فى البلاد النامية • ففى الولايات المتحدة هبط الانتاج ابتداء من سنة ١٩٥٠ ، ولكن لاسباب ليس للتليفزيون دخل بها فى بداية الأمر ، وانما كان الهبوط نتيجة حكم قضائى كسبته دور العرض ضد الشركات المنتجة ، فاصبحت لها حرية اختيار الافلام التى تعرضها • وكانت نتيجة ذلك هبوط الانتاج هبوطا ملحوظا ، فسجل ٣٩١ فيلما فى عام ١٩٥١ ، ثم هبط باستمرار حتى أصبح ١٥٤ فيلما فى عام ١٩٦٠ بسبب منافسة التليفزيون القوية •

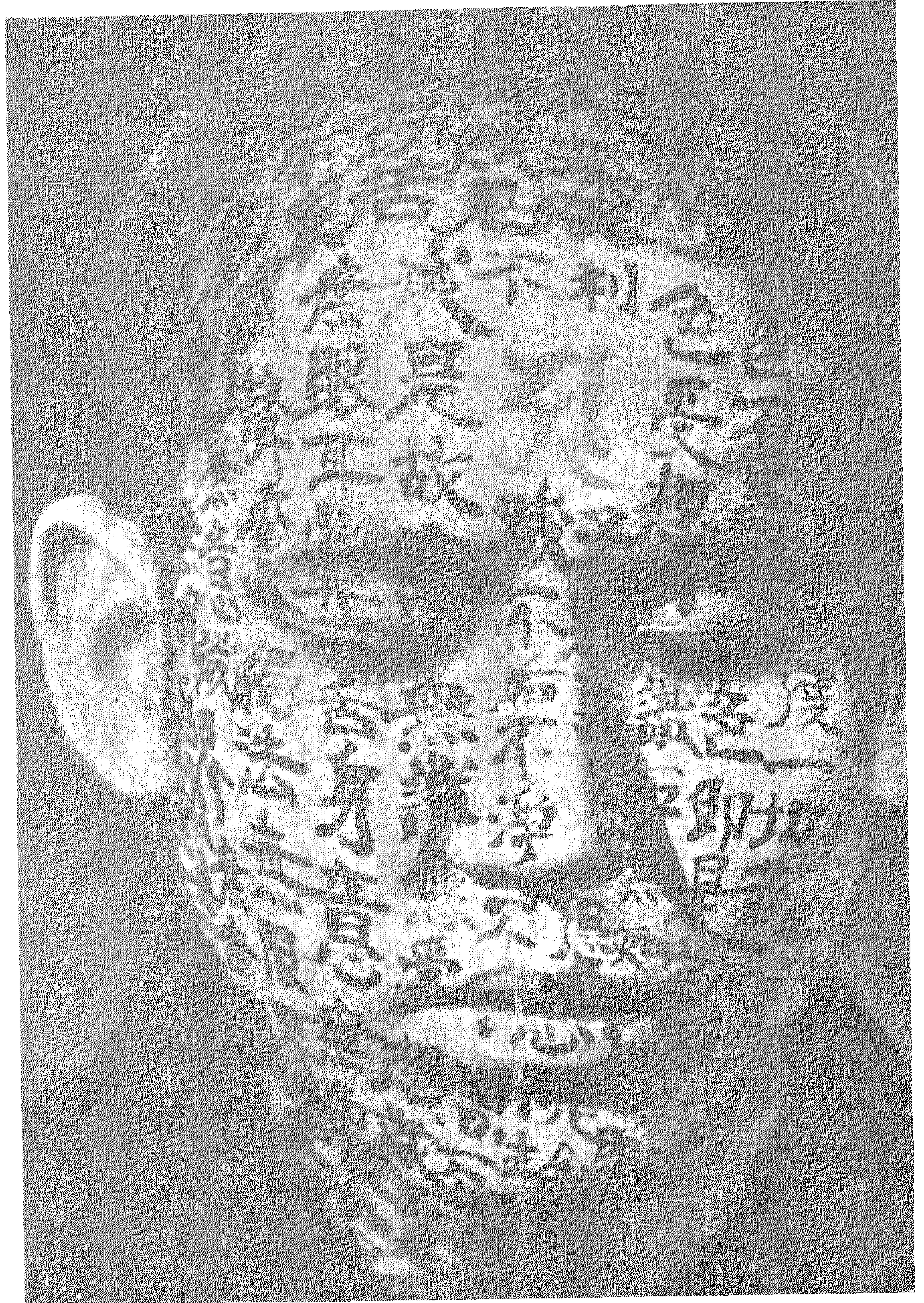
ومن بين العدد الضخم من الانتاج السينمائى فى اليابان نسبة كبيرة من الافلام الملونة ، بلغ عددها على سبيل المثال ٢٥١ فى عام ١٩٦١ (أى بنسبة

٤٧ فى المائة) ٠ وهذه النسبة فى تزايد مطرد ٠والى جانب هذه الافلام الطويلة تنتج اليابان عددا لا بأس به من الافلام التسجيلية يزيد عددها على الألف فى كل سنة ٠

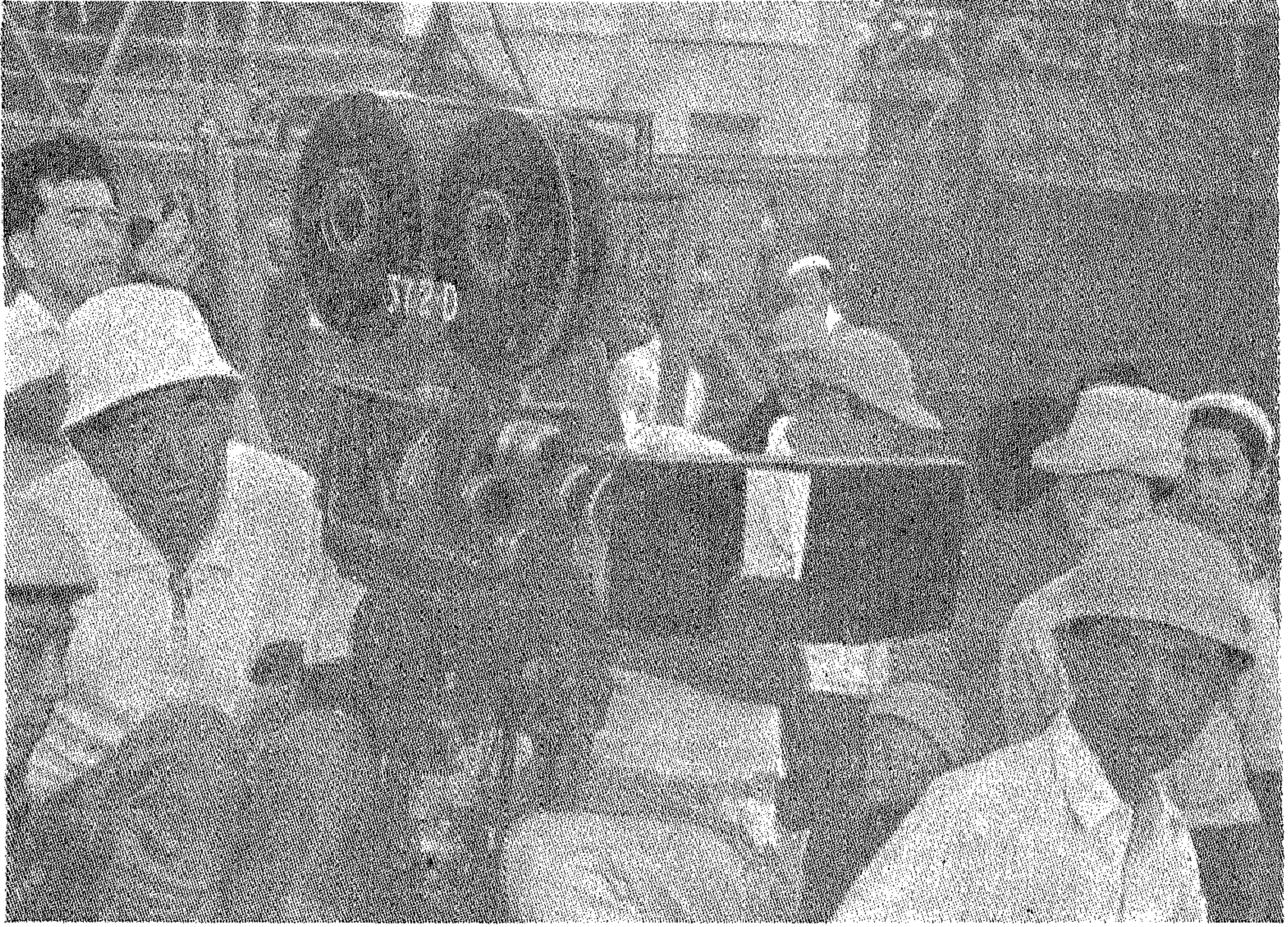
وبعد ان ابرزنا أهمية هذه الصناعة فى اليابان وأشرنا الى المركز المرموق الذى تحتله الآن فى العالم ،يجدر بنا ان نشير الى بعض النواحى التاريخية لتلك الصناعة الفنية ونتحدث عن الاتجاهات والمدارس هناك ٠

وبالرغم من ان السينما كانت معروفة فى بلاد الشمس المشرقة منذ عام ١٨٩٦، اذ انتج الهواة هناك بعض الافلام التسجيلية ، الا ان المؤرخين قد اجمعوا ان تاريخ السينما الفعلى يبدأ فى اليابان منذ ١٩١٢ ، وهى السنة التى انشأت فيها أول شركة للانتاج تحت اسم **نيكاتسو** Nikkatsu

ونجحت هذه الشركة بفضل نظامها الدقيق ، اذ خصصت ستوديوهاتها فى طوكيو لتصوير الافلام ذات الموضوعات المعاصرة ٠ اما بالنسبة للموضوعات التاريخية ، فقد بنت فرعا لها فى كيوتو (**العاصمة القديمة**) ٠ غير ان السينما اليابانية كانت فى ذلك الوقت مرتبطة أشد الارتباط بالمسرح ، الأمر الذى جعل المخرجين متقدمين فى الصناعة



بطل فيلم « الخيال الرهيب » للمخرج كوباياشى



اكيركوروساوا أثناء تصوير فيلم « ذو اللحية الحمراء »

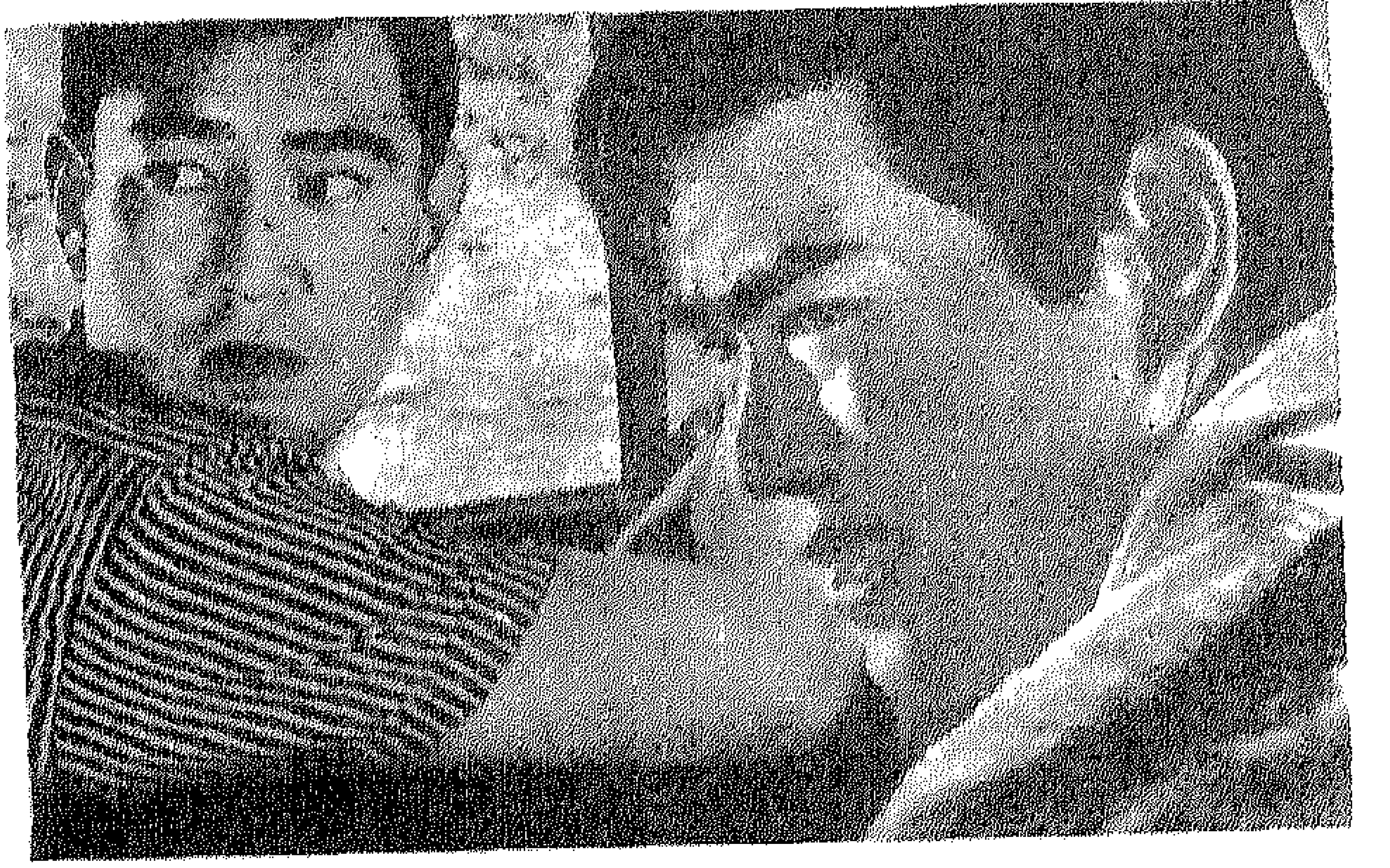
كحرفة فنية ، أكثر من كونهم فنانين ذوى قدرة خلاقة ، فنقلوا الى السينما المسرحيات الكلاسيكية التى عرضها من قبل مسرح « كابوكى » التقليدى ، ولم يغيروا فيها أى شىء بل واحتفظوا ايضا فيه بالرجال الذين يقومون بالادوار النسائية (**ويطلقون عليهم اسم اوماياOmaya** » وكانوا ايضا يحتفظون لكل فيلم بمعلق اسمه بلغتهم « **البنشى** » Bensi ليفسر لجمهور المشاهدين أحداث الرواية ، نظرا لان الافلام كانت صامتة فى ذلك الوقت .

واتجهت اهتمامات المخرجين الى اتقان حرفية السينما ، مثل تقطيع المشاهد والتوليف (**المونتاج**) والاضاءة . وفى هذا ما يفسر لنا سر تقدم السينما اليابانية الى درجة ان بعض الافلام التى تعود صناعتها الى ١٩٢٨ ، من انتاج **كينوجازا** Khingasa ، رغم مرور مايقرب من أربعين عاما ، مازالت تحتفظ بجرأة فى التوليف والاضاءة يحسد عليها كثير من المخرجين اليوم .

ومنذ عام ١٩٢٠ ، قام ثلاثة من مخرجى الطليعة بالثورة على هذا « **المسرح المصور** » . وكان **كينوجازا** (المولود فى ١٨٩٦) أقواهم ثورة ، إذ نادى بالاضراب ونجح فيه . وكانت مطالبه هى الغاء الاومايا والبنشى ، والعودة بالسينما الى أصولها الفنية من حيث الحركة والمضمون . وكان ينوى اذ ذاك أن يصور فيلما طويلا ليبين فيه قوة اللغة السينمائية واصولها الفنية فى الدراما ، لولا ان اجتاحت الزلازل بلاده ، فدمرت فى ليلة أول سبتمبر ١٩٢٣ جميع استوديوهات طوكيو وهدمت ٨٠٪ من دور العرض بها .

وبعد سنة واحدة نهضت الصناعة السينمائية مرة أخرى ، وصور كينو جازا فيلم « **الحب والمطر** » أما زميله « ميزوجوس Mesogushi المشهور ١٩٥٦) الذى سبق ان أخرج عشرة افلام قبل كارثة الزلازل ، فقد نجح فى أخراج أفلام رائعة مثل « **العبيط البائس** » « **ملكة الازمان الحديثة** » « **النساء قويات** » « **فى البحث عن بطة** » وجميعها أفلام تعتبر علامات ناصعة فى طريق السينما اليابانية . بقى واحد من الكبار الثلاثة ، هو تومو أو شيدا .

الذى بدأ حياته الفنية باخراج جرىء لرواية ميترلنك « **الطائر الازرق** » . وكان هذا الأخير متميزا عن الاثنين العمالقة اللذين سبقاه ، وذلك باتجاهه



مشهد من فيلم « طيار فى أزمة » اخراج فوكاساكوا

الايديولوجى الواضح ، حتى انه أسس فى عام ١٩٢٧ جماعة **البروكينو** Prokino ، وهذه التسمية مشتقة من كلمتى سينما وبروليتاريا ، لأن اهتمامه كان موجها الى المجتمع عامة ، والى حياة العمال خاصة ، وقد شجع هذا الاتجاه ظهور السينما الناطقة ، لأن الحوار أصبح هاما فى توضيح الأفكار والتعبير عنها فى سهولة ٠

ونمت السينما اليابانية فيما بين عامى ١٩٣١ و ١٩٤١ ، ويتحدث مؤرخو السينما عن هذه الفترة بأنها فترة الواقعية الجديدة ، وفى خلالها أنتج ميزوجوشى فيلمين شهيرين انتقد فيهما حالة المرأة اليابانية ، وهما « **زوجة نانيو** » و « **أخوات جيون** » ٠

وفى نفس الوقت ، بذل مخرجون آخرون جهودا صادقة ليقتربوا من الواقعية ، منهم على سبيل المثال **شيميزو** Chimizu المتأثر برنيه كلير الفرنسى والذى أخرج الكوميديا المشهورة (**عودة الى الشمال**) ، ثم نازوريه Nazuré مخرج « **كونى وردة** » و « **زوجتى وكل العائلة يعملون** ، وآخيرا **جوشى** Gushi أقربهم الى الواقعية والذى تلتحم أفلامه بالشعب. وقد أخرج « **عبء الحياة** » ١٩٣٥ **وأغنية باقة الزهور** ، « **السيدة الشاحبة** » ١٩٣٦ ، « **ناس بدون أسماء** » ١٩٣٧ ، « **رأس من الخشب** » ١٩٤٠ ٠

ولما انتهت الحرب فى عام ١٩٤٥ ، كان الدمار قد حل بالمعامل وباستوديوهات التصوير ٠ ويقول **جورج سادول** المؤرخ السينمائى بأنه لم يبق فى اليابان كلها سوى ألف دار للسينما ، بعد أن بلغ هذا العدد ٢٥٠٠ فى عام ١٩٤١ ٠

وبالرغم من الدمار الشامل ، فقد شاءت عزيمة المخرجين أن يشقوا طريقهم وسط الدمار ووسط البرامج الامريكية التى ملأت دور العرض بأفلام هوليود ، فقاموا فى عام ١٩٤٦ بنهضة قوية وترسموا نفس الأهداف السابقة، فبرز منهم **أكيرا كوروساوا** ٠ وكانت بداية انتاجه مبشرة بالنجاح الساحق الذى ناله فيما بعد ٠ ومن أوائل أعماله نذكر « **فى يوم أحد بديع** » ، « **الملاك السكير** » (**١٩٤٧**) «الكلب المسعور» (١٩٤٩) ٠ وجميعها صورت ٠ حالة اليابان الاجتماعية بعد الهزيمة العسكرية التى حلت بها ٠

وانتج مخرج آخر أسمه تاداشى اسماى Ismai فى عام ١٩٤٨ فيلما انسانيا أسمه « **نحن كلنا احياء** » (شبهه البعض بالفيلم الايطالى « سارق الدرجات » أثار النقاد وجعلهم يتحدثون طويلا عن الواقعية الجديدة فى السينما اليابانية ٠ وبعضهم ذهب الى انها أصدق من السينما الايطالية ٠ وزاد اهتمامهم اضعافا بعد أن فاز فيلم كوروساوا (راشومون ١٩٥١) ٠ بجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان البندقية ٠ وتوالت الانتصارات لتؤكد جميعها أصالة هذا الفن فى اليابان ، لأن مخرجيه يستخدمون اللغة السينمائية

الصحيحة والتكنتيك المبنى على قواعد الفن السليم ، من حيث الشكل والحركة فضلا عن المضمون •

وما دمنا قد تحدثنا عن **كوروساوا** ، فيجدر أن نشير الى ان المهرجان قد عرض فيلما له فى يومه الأخير ، وعنوانه «**اللحية الحمراء**» وفيه يقص حياة طبيب وما تخلل حياته من مفاجآت وآلام • وكما سبق القول من ان أكيرا كوروساوا صاحب فيلم راشومون يضيف الى انه ايضا مخرج فيلم (**الساموراى السبعة**) • وقد اقتبست هوليوود قصة الفيلمين واخرجت الأول باسم « **الغضب** » (اخرجه **مارتين ريت**) • والثانى نقل حوله الامريكيون الى (**السبعة العظام**) The Magnificent Seven اخرجه جورج ستورجس فى عام ١٩٦٠ ومثل فيه يول برينر وهورست بوشهولتز غير أن أهم أعماله على الاطلاق هو الفيلم الذى يروى فيه قصة رجل فى الستين يعرف انه سيموت بعد ستة أشهر لاصابته بالسرطان • والجدير بالذكر ان المجلات الفرنسية قد بدأت تهتم اهتماما شديدا بهذا الفيلم ، وهى الآن تنفض غبار النسيان عن هذا الفيلم الذى يسمى أريد أن أعيش Vivre وقد شبهت قصته بروايات دوستويفسكى ومنذ أسابيع سافر كوروساوا الى هوليود فوصلها فى الخامس عشر من سبتمبر ليصور فيلم (**القطار المجنون**، وبدلا من أن تقنع هوليود باقتباس أعماله ، فقد جاءت به شخصيا لتستفيد منه •

ولنستعرض بسرعة الافلام التى عرضها المهرجان • الفيلم الأول هو Kwaidan أو « **الخيال الرهيب** » وهو عبارة عن ثلاث قصص اخرجها **كوباياشى** المعروف وقد استقاها من الاساطير التى كتبها لافكاديو هيرن ، ذلك الاديب الذى أحب اليابان واختارها وطنا له • ويمتزج بالقصص قدر كبير من الخيال تختلط فيه القسوة بالاشباح • والجزء الأول يتناول حياة رجل نبيل أى من الساموراى يهجر زوجته لانه يظن ان زواجه بأخرى غنية سوف يجلب له السعادة غير ان ظنه خاب ويعود الى امرأته الاولى ، فتنتقم منه الاشباح شر انتقام • والجزء الثانى من الفيلم يتناول تاريخ كاهن ضرير ، شاعر ومغنى ، استدعته الاشباح فى اجتماع عام ليحدثها عن الماضى من انتصارات وهزائم اليابان العسكرية فى الماضى السحيق •

أما الجزء الأخير ، فيروى حياة شاب يطارده ظله حتى يضيق الفتى ذرعا • فيحاول الهرب ولكن الاشباح تتلقاه •

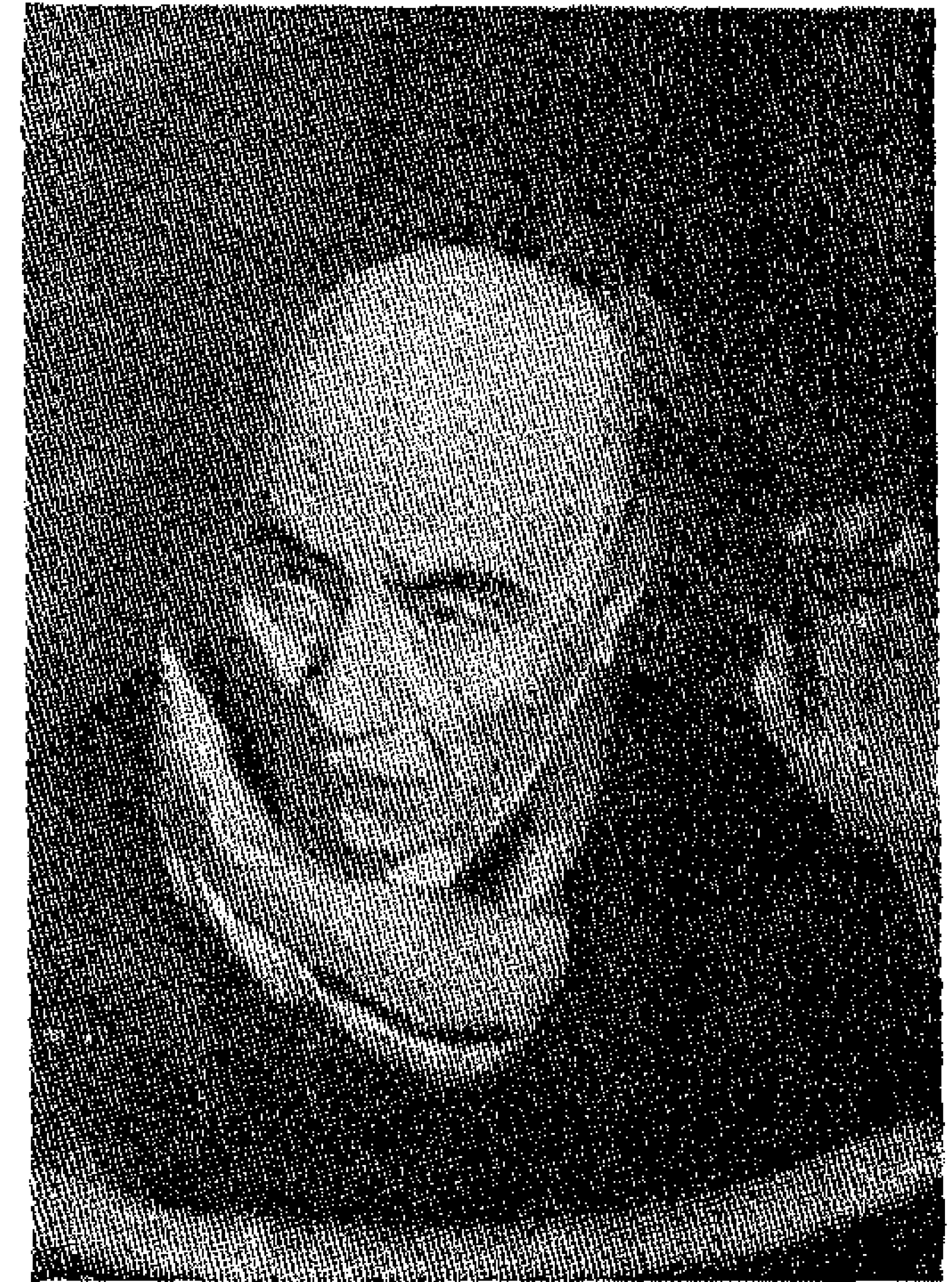
وفيلم طيار فى أزمة The Kamikaze Guy (اخراج **فوكاساكوا**) يتناول مغامرات شاب يمكن القول بأنه جيمس بوند اليابانى • « **واسطورة يابانية** » عبارة عن اسطورة تروى مغامرات اله الحرب فى أثناء الحروب الداخلية التى سادت اليابان فى فترة من تاريخها القديم •

« **الأميرة المرحة** » Les aventures de la princesse Anmitsu كوميديا مرحة حيث يحتل الرقص مركزا هاما (اخراج اوشونى) •

فيلم (**سن الشقاوة** L'âge frivole **اخرجه** موريناجا وهو ليس أكثر من **كوميديا** تنتقد الحياة اليابانية الحديثة •

ولعل أحسن الأفلام هو تلك الدراما الاجتماعية المسماة « **فتاة من الحى الشعبى** » أو فتاة الأسفلت The Asphalt الذى يقص حكاية احدى فتيات الهوى تقابلت مع مزارع غنى ، فيقع فى غرامها بسبب براءتها ورقة مشاعرها، ولأنها بالرغم من الحياة الفاسدة التى تعيشها ، احتفظت بحبها للزهور والناس والأشياء الجميلة • وقد قيل فى الامثال ان الحب أعمى ويحاول هذا المزارع العائد من البرازيل أن يقنعها بأنها قد تكون فاقدة الذاكرة ويحاول أن يستعيد معها بعض أحداث ماضيها السحيق لانه مقتنع بأنها قد تكون من عائلة محترمة •• غير أن الفتاة تخبره بصراحة انها تربت على الرصيف وانها عملت وهى صغيرة ماسحة أحذية • ولا تثبط هذه التصريحات من همته ، لانه أحبها فعلا لطهارة قلبها •

سمير وهبى



« **كويدان** » **من أسطورة لافكاديو هيرن**

القاهرة ٣٠

درجة تحت الصفر

يتهافت المنتجون السينمائيون على الاعمال الادبية الكبيرة ، ابتغاء الرواج التجارى مستغلين فى ذلك شهرة العمل الأدبى أو ذيوع اسم صاحبه ٠ وهذه فى الحقيقة ظاهرة منتشرة بين شركات الانتاج العالمية ــ كما هى منتشرة فى مصر ولعل هذا الانتشار يكشف بوضوح عن افتقار السينما الى كتاب متخصصين ، قادرين على تقديم نصوص سينمائية ذات مضمون فكرى جاد ومستوى فنى رفيع ٠

وفى مصر يحظى نجيب محفوظ بالنصيب الاوفر فقد قدمت له السينما زقاق المدق ، بداية ونهاية ، خان الخليلى ، بين القصرين ، السمان والخريف وان كان لم يظهر بعد ، وأخيرا فيلم القاهرة ٣٠ عن القاهرة الجديدة أخرجه صلاح أبو سيف وكتب قصته السينمائية صلاح أبو سيف وعلى الرزقانى ووفيه خيرى ٠

يختار سيناريو « القاهرة ٣٠ » شخصيتين رئيسيتين : محجوب عبد الدايم وعلى طه من الرواية الاصلية ، ليتابع من خلالها أحداث القصة بالاضافة الى شخصية أخرى هى أحمد بدير فى محاولة لتقديم صورة بانورامية للمجتمع القاهرى فى ثلاثينات القرن العشرين ٠ والرواية الاصلية تنتهج شكلا واقعيا يحفل بالتفاصيل الدقيقة التى تكشف تكوين هذه الشخصيات نفسيا وفكريا داخل بناء تكنيكى شديد التماسك أعجز كتاب السيناريو الثلاثة عن تطويعه تماما للشكل السينمائى ٠ فجاء السيناريو باهتا مصنوعا فى كثير من المواقف وخاصة فى بناء الشخصيات ٠

فشخصية محجوب عبد الدايم . هى ذلك الانتهازى التقليدى الذى يولد فى أحضان الفقر . فيدفعه الى النفاق والرياء ليصل الى ما يريد وعندما يبلغ مناه ــ بطريق غير شريف طبعا ــ تتحطم آماله عقابا له على سلوكه الخاطىء وتكتسب مثل هذه الشخصية دوافع سلوكها من الواقع الخارجى وهو فى القاهرة (٣٠) حاجة محجوب الى المال لشراء كتاب اللاتينى ومرض والده . وكأن الانسان آلة يحركها المجتمع كيفما شاء ٠ ونحن لا ننكر ذلك التأثير والتأثر المتبادلين بين الفرد والمجتمع لكن الفرد هو الذى يصنع المجتمع والتقاليد وهو الذى يقدمها بعد ذلك ٠ ومحجوب عند نجيب محفوظ ، يدرك هذه القصة تماما ويعلم أنه حر فى اختيار الاتجاه المناسب له ، فهو



ن. محفوظ



ص. أبو سيف

صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة . كما شاء هواه وفلسفة الحرية كما يفهمها هو .. « **هى التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء ، من التراث الاجتماعى عامة** وهو القائل لنفسه ساخرا : ان أسرتى لن تورثنى شيئا أسعد به فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به » وهو يعنى بذلك القيم الأخلاقية والمبادىء الفكرية. **وترتكز فلسفة محجوب على هذه المعادلة الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طظ وهذه فى نظره أصدق معادلة** ، « لقد استعار فلسفته هذه بارشاد هواه ولكن تهيئوه لها نما معه منذ أمد بعيد . فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة « وهو يرى أن حياته مليئة بالمشكلات ويضع على رأسها جميعا مشكلته الجنسية ، ويصفها بأنها مشكلة عسيرة الحل كالقضية المصرية سواء بسواء » وبالاضافة الى هذا فان محجوب كان يقول : « **ليكن لى اسوة حسنة فى ابليس .. الرمز الكامل للكمال المطلق** » .

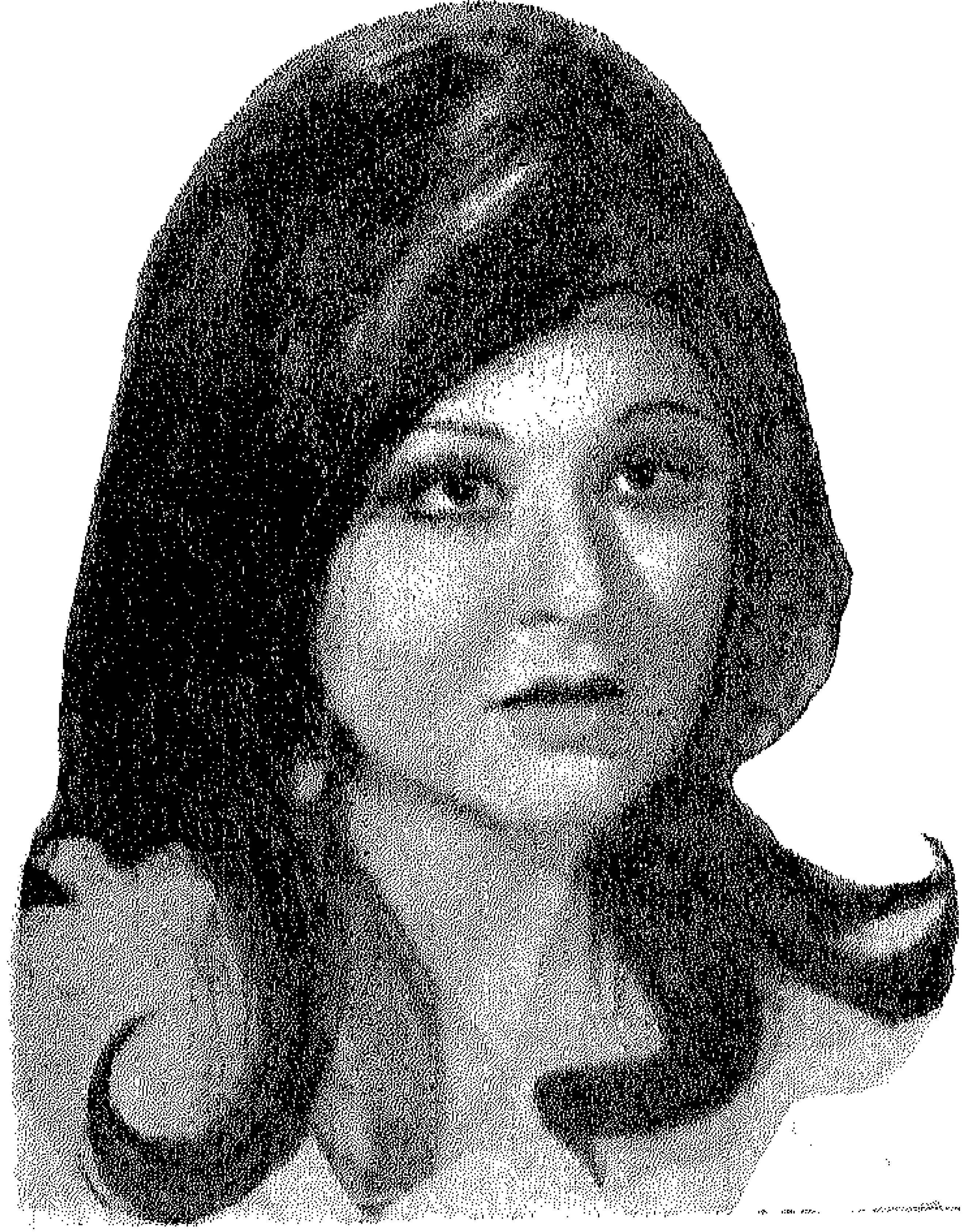
ليست المشكلة اذن هى الفقر ، فقد كان محجوب يعيش بثلاثة جنيهات فى وقت كانت فيه هذه الجنيهات كافية تماما لتمنعه عن هذا الاتجاه الانتهازى. ان المشكلة فى شخصية محجوب نابعة من تكوينه الفكرى والنفسي الامر الذى كان حريا بأن يثير صراعا هائلا داخل هذه الشخصية وخارجها لو أن السيناريو اهتم بابرازه بدلا من تحويله الى قالب مفرغ أقرب الى الدمية منه الى البشر .

وتغافل السيناريو أيضا ابراز الجانب الجنسى فى حياته الذى يمثل لديه مشكلة يضعها على رأس مشكلاته جميعا .

أما شخصية **على طه** فقد كانت ضعيفة البناء تفتقر الى الاقناع - فهو شاب يلبس ثيابا أنيقة جدا وينفق عن سعة وهو يؤمن بالاشتراكية مع ذلك ويحب احسان لكى يتزوجها ثم يتخرج من الجامعة ويرفض العمل ويتفرغ لاصدار جريدة ثم يعتقل قبل اصدار عدد واحد منها بسبب المنشورات التى يطبعها .. ان على طه لم يفكر مرة واحدة فى مساعدة فتاة أحلامه ، هو أنانى اذن ويدعو الى الاشتراكية ثم يجد المال ليصدر جريدة ويسكن ويأكل وينفق ويطبع المنشورات دون أن تعرف مصدرا لهذا المال ثم يسلك سلوكا بورجوازيا واضحا رغم أفكاره الاشتراكية .. **على طه** شخصية **اشتراكية بورجوازية رومانسية !!؟**

ان الشخصية الروائية لابد أن تتوافر لها أبعاد معينة تمثل الجانب الفكرى والنفسى والاجتماعى ، وافتقارها الى أحد هذه الأبعاد يسلبها قدرتها على الاقناع اذ لا يستطيع المتفرج أن يتعرف على ذاته خلالها .

ولعل شخصية **أحمد بدر** هى أكثر شخصيات الفيلم تكاملا من ناحية البناء



س . حسنى

الدرامى رغم قصرها وان كان السيناريو لم يحاول الاستفادة منها فى تقديم صورة واضحة للدور المشبوه الذى كانت تقوم به معظم دور الصحف فى ذلك الوقت .

وسبب التكامل فى هذه الشخصية وشخصية أحسان يرجع الى التزام السيناريو للمعالم الأساسية التى بنت عليها الرواية الأصلية هاتين الشخصيتين .

يلجأ نجيب محفوظ الى استخدام المونولوج الداخلى فى معالجته لشخصية محجوب عبد الدايم ، وهو تكنيك ملائم تماما للشكل الروائى يكشف عما يدور داخل الشخصية .. والمونولوج الداخلى فى جوهره لقاء مع الذات أو هو حوار مع الذات يبلور مفاهيم معينة تكون أبلغ أثرا فى صدورها عن ذات الشخصية الروائية .

أما السينما فلها لغتها الخاصة وأسلوبها فى معالجة مثل هذه المواقف ، فهى فن يعتمد على الصورة أساسا للتعبير واللفظ يقوم بدور ثانوى وأهميته تبرز فى التعبير عن مفاهيم تبلغ حدا من التجريد لا يمكن للصورة أن تنقله .. ومن ثم فان استخدام المونولوج الداخلى فى الفيلم لم يكن مبررا بالمرة خاصة وأن الحوار الذى صيغ على هذا النحو لم يخرج عن كونه مجرد تعليقات على مواقف ، كان الأولى أن تظهر فى صورة لقطات قريبة تبين ردود الفعل عن الشخصية .

لا مناص من التعديل والحذف فى الروايات اذا ما أعدت للأفلام ، لكن يجب أن يكون الأساس هو المحافظة على وحدة العمل الفنية وتأكيد عضوية البناء الدرامى ونموه فى اضطراد . **استبعد المشهد الأول عند نجيب محفوظ دون مبرر درامى واضح** ، وهذا المشهد فى الواقع ، ضرورى كبداية لنمو الموقف حتى نصل الى الحديث عن **أوجست كونت** فى تطور طبيعى ، وهو ضرورى أيضا أيضا فى ابراز صورة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة التى بدأت تقتحم ميدان الجامعة فى هذه الفترة من التاريخ ، وبالمثل نعرف رأى محجوب عبد الدايم فى المرأة . **لقد ادى استبعاد هذا المشهد الى بداية مفتعلة مبتورة يغلب عليها طابع الصنعة .**

كذلك هناك مشاهد أضيفت الى القصة الأصلية لم يكن لها مبرر درامى ، **فمشهد دار الأوبرا وذلك الجزء من غادة الكاميليا لم يضف الى الحدث شيئا بل انه أوقف التطور الدرامى لحين الانتهاء منه وكان الأفضل عدم وجوده وهو ان دل على شيء فانما يدل على المفهوم البورجوازى لشخصية على طه .**

تميز **صلاح ابو سيف** باتجاهه الواقعى فى الاخراج وهو يمثل مع **توفيق صالح** أهم اثنين من المخرجين الواقعيين فى مصر . والقاهرة ٣٠ امتداد لأسلوبه الواقعى والفيلم باستثناء الجزء الأول يعد عملا جيدا ،

يضاف الى أعماله الناجحة السابقة ، وهو في الواقع أهم عمل سينمائي ظهر حتى الآن منذ **المستحيل** و **صراع الأبطال** فلقد كان المخرج يقظا تماما الى حركة الممثلين داخل الكادرات مسيطرا على حركة الكامرا وزواياها وبالأخص لقطة المتابعة الطويلة الممتعة لدخول اكرام هانم نيروز الى الحفلة • **غير أن الميزانسيه في مشهد توزيع المنشورات، رغم ما فيه من صعوبة ظاهرة لم يكن موفقا فقد كان علي طه يبدو كشاب ساذج يوزع اعلانات عن فيلم جنسي في سينما ريو مثلا وسط زحام الخارجين من الصلاة** ، لم يكن لهذا المشهد أن يكون على هذا النحو الساذج في السيناريو والاخراج • وقد استطاع صلاح أبو سيف أن يستغل الملصقات على الجدران في لقطة متابعة طويلة ليعطينا صورة قوية ومؤثرة للجانب الفني من حياة القاهرة حينذاك • الى جانب ذلك نقول لقد كان الاطار الفارغ في حجرة علي طه ببيت الطلبة غير ذي معنى • وحتى عندما اختارت الكاميرا زاوية تجعل رأسه محاطا بذلك الاطار ، لم يكن مقنعا أيضا •

من السمات التي تميز بها أسلوب صلاح أبو سيف الواقعي ، ميله الى استخدام الرمز المرئي ، لتجسيد معانيه ، والرمز في غالب الأحيان لا يكون مشتقا من واقع تكوين الكادر الامر الذي يجعله كالتشبيه في اللغة الأدبية • ونلاحظ في هذا الفيلم أن الرمز عند صلاح أبو سيف قد أصبح جزءا من واقع الموقف الروائي في الفيلم ، مثال ذلك عربة البطاطا والقرون • غير أن المخرج لم يتمكن من الاستفادة من عربة البطاطا كرمز بارز يرسخ في وجدان المتفرج مكثفا بالمعنى المقصود • أما القرون فقد كانت رمزا مسفا الى حد كبير •

لقد بذل المخرج جهدا واضحا في تنفيذ مشهد حفلة أكرام نيروز الملون •• فجاء الميزانسيه متقنا وزوايا التصوير ناجحة تماما وتكوين المشهد متناسقا ، وتآلف هرموني • لكن يبقى سؤال لماذا كان هذا المشهد ملونا ؟

لجأت « **أنيس فاروا** » في فيلمها « **كليو من ٥ الى ٧** » الى استخدام اللون في المشهد الافتتاحي وكان لذلك دوره الدرامي والسينمائي أيضا ، فالمضمون في هذا الجزء أسطوري يعتمد على تنبؤات العرافة ، وهو بذلك يختلف أساسا عن بقية أجزاء الفيلم التي تنساب في أسلوب واقعي بريختي •

وهذا المشهد الملون في القاهرة ٣٠ جزء ملتحم مع بقية الأجزاء برابطة النمو الدرامي ولا يميزه عنها شيء على الاطلاق ومن ثم فليست هناك مبررات ولو حتى ضعيفة تسيغ لنا قبول هذا المشهد •

أخيرا كان الممكن أن يقوم المخرج



مشهد من فيلم القاهرة ٣٠

بتنفيذ لقطة تنظيف الفستان باتقان أكثر من ذلك ، اذا كان واضحا أن علي طه لم ينظف شيئا • وأن يمنح الجزء الأول من الفيلم وهي المشاهد البنائية ـ نصيبا أوفى من الاهتمام • فهـذه المشاهد لم تستطع أن ترسم صـورة واضحة محددة للأماكن التي تدور فيها الأحداث ، اذ كان من الضروري أن يقدم لنا المخرج لقطات عامة تدرج في الاقتراب حتى يتمكن المتفرج من التعرف على هذه الأماكن •

لعل السـيناريو المكتوب يكشـف عن الجهد الضخم الذي استلزمه مونتاج الفيلم ، فقد كان مثقلا بتفاصيل ليست من الدراما في شيء • لقد استأصل المونتاج مايزيد على نصف ساعة من الفيلم ومع ذلك لم يكن الفيلم سلسا ناعما في انتقالاته بل كان يتســم بالخشونة في كثير من الأحيان ، مثال ذلك الانتقال الى مشهد أحسان وهي تســير في الشارع ثم تلتقي بالبك وتركب العربية كان الانتقال من المشهد السابق الى هذا المشهد خشنا ومفتعلا ، لكننا نذكر بالتقدير مونتاج المشـهد الذي يدور في جرسونيرة قاسم عنـد أول لقاء لها معه وهو يهديها الملابس ثم انتقالهـا الى الداخل لـكي تبـدل ملابسها ، والتقطيع بينها وهي تلبس رينيه وهو يقطع التفاح ثم يفتح زجاجة الخمر •

أخيرا لقد أثبتت الوجوه الجديدة : **حمـدي أحمد** و **عبد العزيز مكيوي** و **أحمد توفيق** قدرتها على استيعاب أدوارها عن فهم واحساس وان كان **حمدي أحمد** لم يوفق في التعبير عن الانفعـال الصـحيح في الموقف الذي يواجه فيه أبيه المشلول • كمـا ان مكيوي غلب عليه الطابع الخطابي في الآداء • ونجحت سعاد حسني الى حد كبير في حدود الدور المرسوم لها وكان **توفيق الدقن** متألقا في أدائه المتقن لكننا لم نستطع أن نشعر **بأحمد مظهر** أو هو لم يستطع أن يشعرنا بنفسه نظرا لقصر دوره • وكان **عبـد المنعم ابراهيم** و **شفيق نور الدين** كعادتهما في الفهـم والادراك والاداء الطبيعي المؤثر •

فتحي فرج



فصل قصير..

من الحكاية الطويلة

•• وهذا ديوان آخـر من الشـعر الجديد يطل علينا في هذا الموسم •• وقبله صدرت دواوين ايقاع الأجراس الصدئة •• اذكريني يا افريقيا ••• قلبي وغـازلة الثـوب الأزرق ••• الطوفان والمدينة السمراء •• و •• صـياد وجنيـة •• وفي الطريق الى القـارىء دواوين جديدة •• واخرى تنتظر دورها •• وهناك في الصحف اليومية مكان ثابت كل أسبوع لأكثر من قصيدة •

وهكذا أصبح لهذا الشعر تراث•• وسنواته العشرون الماضية خلقت لنا نماذج ممتازة تثبت أصالته وضرورته وتؤكد أنه تطور حتمي للشعر العربي •• كما أثبتت لنـا هذه الســنوات شـعراء متميزين لكل منهم شخصـيته الواضحة التي تحدد قسماتها وتنبيء عنها قصائده وتجـاربه وطريقتـه في تناول الموضوع الشعري •• والى عهد قريب كانت تنحل على الشاعر قصائد لم يقلهـا ••• وكان من المستحيـل اكتشاف انها نسبت اليه ظلما ••• حدث هذا بالنسبة لشوقي •• وقصة ديوان ناجي المؤســسة لا تزال ماثلة أمامنا ••

أما هنا مع الشـعر الجـديد فانت تكاد تحس أنفاس كل شـاعر ••• تلمسه •• تتعرف عليه وتميزه ••• وهذه خاصية لها أهميتها القصوى اذا تذكرنا أن كل الشعراء على ولاء الزمان يدورون في حلقة مفـرغة يبـدو أنها لا فكاك لهم منها الى الابد •• حلقة الحبيبة والحرمان والضـياع ودفن الحب

فى سنوات الشباب الأولى واكتشاف أن الخطوات ليست على أرض وان الاحلام تنسج فى الهواء وأن الكل باطل ‥ هكذا الشعر : لا يفصح الا فى الحريات ولا يصدق الا فى الالم‥

ولولا أن كل شاعر يوقع نغمته بنفسه ‥ ولولا أن كلا منهم يجتهد ليضيف شيئا جديدا على ما سبق قوله ‥ لولا ذلك لما عرفنا المتنبى وبيرون واليوت والسياب ‥ وغيرهم وغيرهم .

وفتحى سعيد صاحب هذا الديوان شاعر له مذاقه الخاص وصوته المتميز ولكن داخل الحلقة المعروفة ‥‥ انه مثل الشعراء جميعا غريب ‥ ويكاد الديوان كله يكون قصيدة واحدة تؤكد هذه الغربة وتجسد ذلك الاحساس بأن الشاعر ليس له أرض وأنه حين يلمس الاشياء تتحول لا الى ذهب كما فى الاسطورة وانما الى ثلج ‥

ومن دمنهور الى الاسكندرية الى القاهرة مرورا بنجع حمادى وربما بنجوع وقرى أخرى لا نعرفها يتوه الشاعر ويجرى ويهرب ‥ ويتوهم أنه يمكن أن ينفصل عن الاسى أو الحب الخائب اذا هو ارتحل ‥‥ فى دمنهور :

سأدفن كل أيامى التى راحت ولن تاتى

وأبنى خلف أوهامى جدارا شامخ الصمت

وأحمل جثة الحب فواريها كماشئت

واحجب قصة الماضى فقد طالت

وأنس انها كانت ‥

وفى الاسكندرية المدينة الكبيرة المتفتحة :

أحس بالحنين

استشعر الضجر

بالشوق أن أحب ‥ أن اطير ‥ أن اصارع القدر

أما فى القاهرة ‥ القاهرة التى يظن الناس جميعا انهم يحققون فيها الاحلام التى ظلوا ينسجونها فى كل المدن الصغيرة الاخرى ‥

يا طارق الابواب لا صدى سوى الشجن

فى فتحة الشباك يسدل الكفن

موتاك فى الدنى بلا مقابر

فالارض لم يعد بها مكان

وليس لى جناح طائر ‥



لو كان ‥ لطرت فوق غصن

لكننى واحسرتاه شاعر ‥

بضاعتى الأسى ‥ ومهنتى مهاجر

هكذا تبدو الرحلة وتنتهى والشاعر مهاجر ‥ ولكن الى أين ؟

وهذه الرحلة يقطعها الرجل العادى يتعلم ويعمل ويكافح ويتزوج وينجب أولادا يتقاسم معهم كل الامراض‥ ثم يدركه التعب والاسى ولكنه لايعرف لماذا ‥ أما الفنان فاحساسه بهذه الاشياء أعمق وادراكه لها أقوى ‥ انه ليتعذب وهو مدرك سبب عذابه‥ اللحظات لا تمر به مسطحة وانماتجرفه معها الى القاع او ترفعه الى الأولمب‥ انه يشارك فى اللعبة وهو يعرف سلفا انه لن يكسب ‥ وهو يجرى موهما نفسه أن ما يبحث عنه هناك عند هذا الماء الذى يلمع ‥ ثم يجرى ويهاجر ‥ ولا شىء بعد ذلك ‥‥ والذى يبقى ويتجسد هو الاحساس الغائر بأنه قد غرر به وأنه خدع وليس مكانه فى هذا العالم فيصرخ مخاطبا « رومبو » :

يا آخر عنقود الغرباء ‥

لسنا فى هذا العالم

فى صحة غربتنا النخب

وعندما ينضج الفنان فانه يواجه نفسه بالهزيمة ويحلو له أن يلمس الجرح القديم ويضغطه ‥ هذا زميل آخر عاش فى الاسكندرية كذلك ‥ انه الشاعر اليونانى « كفافيس » ‥ يرد على نفسه فى قصيدة « المدينة » محبطا أوهامه الكاذبة وساخرا منها :

لا أرض جديدة يا صديقى هناك

ولا بحر جديد ‥

وفى نفس الشوارع سوف تهيم الى الابد

وضواحى الروح نفسها ستنزلق من الشباب

الى الشيخوخة ‥

وفى البيت نفسه سوف تشيب وتموت

المدينة قفص ولا أمكنة أخرى هناك ‥ بل هذه دائما

ميناؤك الارض ولا سفن هناك

تجليك عن نفسك ‥‥ آه ‥‥ ألا ترى

أنك يوم دمرت حياتك فى هذا المكان

فقد دمرت قيمة حياتك فى كل مكان آخر

وكذلك لا يخجل فتحى سعيد من أن يكشف زيف أوهامه فى قصيدة «فصل من الحكاية» وهى أحسن قصائد الديوان ربما لهذا السبب .

وفى داخل الحلقة كذلك يغنى الشاعر للمرأة .. ولانه شاعر بضاعته الكلام فهو هنا أيضا مرفوض غريب لا مكان له .. انه كما يقول لا يملك النجوم ولا القمر ولا بساط الريح وليس وسيما ولا غنيا ولا شىء أبدا.. انه فقط : **« مشاعر وطاقة تموج بالفكر ..»** مثله مثل زميله محمد أبو سنة الذى يقول : **« وانما عشقت والغرام ياحبيبتى انتصار »** .. ولكنه قبل أن يتم نسج خيوط هذا الوهم الجميل .. وقبل أن يكمل حديثه عن انتصار الحب وروعته وزهده .. وقبل ذلك يقطع هذا الاحدب اللعين بصندوقه الملىء بالذهب الطريق عليه ويأخذ الحبيبة ويترك الشاعر الطيب يوقع لحنه للهواء .. ويلعن الفنان جراحه ثم يصرخ :

من أنت ياصديقتى ؟
أنجمه فى ذات غفوة من الأفلاك ؟
من أنت يا مليكتى ؟
جنية رمت بها احشاء زوبعة ..
لا كنت ها هنا .. ولا هناك
بل أنت واحدة ..
لا فرق بين هذه .. وهذه
فلست يا حبيبتى سوى امراة
مجرد امراة ..!

وصرخات دون كيشوت هذه لامعنى لها الا تأكيد الهزيمة وضيق سجن الوحدة والاحساس بالغربة .. وحتى اذا تحداها فهو تحد هزيل مضحك.. يتحداها بماذا ؟

أتحداك بأن يهواك مثلى ..

هكذا يعود الشاعر الى سجنه مزودا بالعجز والخيبة مفسحا لنفسه مكانا بجوار رامبو وعلى محمود طه وناجى وعبد الرحمن شكرى .. وكل الذين رجعوا من طريق الحب بالخيبة والحرمان لانهم لا يملكون الا الكلام .

ونظل نحن نسأل الفنان : لماذا انت قاتم .. لماذا أنت متشائم .. أين الوجه الآخر للأشياء ؟ هذه أسئلة لا جدوى منها ولن يجيب عليها الفنان .. ان الشعراء دائما أحلامهم أكبر من أحلامنا وأكمل .. وتصورهم للغد الأفضل وانتظارهم له لا يتوقف ..

وفى كل هذه الدواوين التى صدرت أخيرا بحثت عن هذه القصيدة المتفائلة .. عن الشاعر الذى يغرد ... عن الوجه الآخر للأحاسيس الحزينة ... ولكنى لم أجدها شعرا نابضا بالحياة بل نغمة نشاز وسط الشعر الجيد.. هذا هو فتحى سعيد حين يغالط نفسه :

وكل شىء عندنا وفير
وملكنا الكثير والكثير
فالشمس فى سمائنا منيرة
والماء والهواء عندنا عليل ..

.. وبقية القصيدة من هذا النثر الردىء الخاطىء .. تظل فى الديوان - وكان يجب أن تبعد تماما - حتى لا يتهم الشاعر بالتشاؤم والحزن .

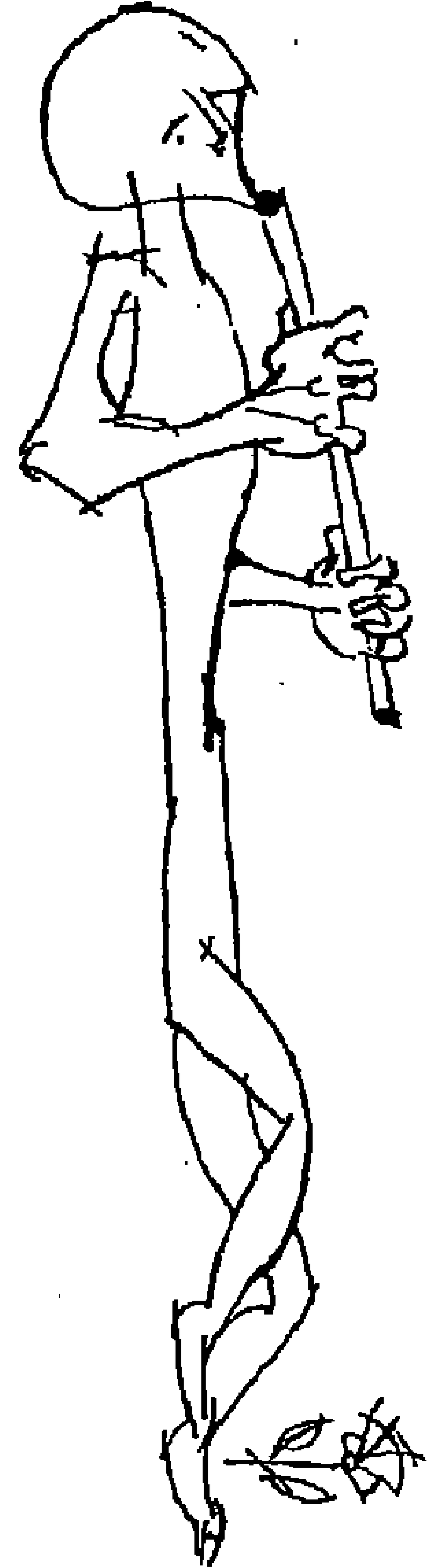
والشاعر فتحى سعيد بالذات يكتب منذ منذ عشر سنوات .. وليس هذا فيما أعتقد كل شعره .. فما عذره ؟

على كل حال نرجو أن نتتابع فصول حكاية الشعر .. وأن يصاحب الشاعر هذه اللحظة :

اللحظة المؤثرة
تاتى فيورق الألم
تخضر مهجة النغم
ويرتقى الجحيم سكة النهاية
ويكتب القلم ..
فصلا من الحكاية

يصاحبها حتى لو أورقت الالم .. فأى شىء أعظم من أن تظل حكايات الشعر الصادق تغنى وأن نظل دائما نسمعها ؟

عبد الله خيرت



ندوة القراء

دعوة الى النقد

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر انما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة ايمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة ، فاذا كان الفكر علامة على وجود الامة فالنقد عامل من عوامل ايجادها ولذلك فمجلتنا اذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضا أن يطالعوها بصوت غال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد، فعندنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارىء بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس وأن يكون لحساب – لا على حساب قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين ...

سلامه موسى والثقافة

تحية طيبة وبعد – وصلتنى رسالة من احد القراء اسمه صلاح طنطاوى بالقاهرة يسأل فى دهشة :

هل من المعقول ان كلمة معروفة مثل « ثقافة » يرجع فضل اشاعتها الى الاستاذ سلامه موسى ؟ ان الكلمة معروفة وشائعة فى كتب الاقدمين .. بل وكتب المحدثين ايضا .. »

وردى عليه هو :

ان الكلمة موجودة فى كتب اللغة ، بل ان هناك اسماء تنسب اليها مثل الحجاج بن يوسف الثقفى ، والى العراق الذى اشتهر بتهديد رعيته وتخويفهم وقطف رقابهم التى اينعت .

وسلامه موسي يعترف بانه انتحل الكلمة واستخدمها في نفس المعنى الذى قصده ابن خلدون من قبله ، كما ورد على قلمه فى مقال نشرته مجلة الهلال (نوفمبر ١٩٢٩) .

هذا وقد كنت كتبت للأستاذ عباس العقاد مرة أسأله رأيه فى هذا الموضوع ، فأجاب رحمة الله عليه بما يأتى :

« .. ان كلمة الثقافة بمعنى الحذق والدراية والتهذيب قديمة فى اللغة العربية تجدها فى كل معجم من معجمات اللغة السلفية والعصرية ، مع الشواهد التى تدل عليها من الاحاديث والامثال والابيات الشعرية ، ومن معانيها الغالبة « التسوية والتقويم » . ولهذا تسمى الاداة التى تقوم الرماح بالثقاف . وقد وردت فى كلام ابن خلدون بمعنى قريب من معناها الشائع فى العصر الحاضر ، فليست هى من ابتداع الكتاب المعاصرين ، وانما احتاج الكتاب المعاصرون الى التمييز بين مدلول كلمة الحضارة Civilization

وكلمة Cultur ، فخصصوا الكلمة الثانية بمعنى الثقافة ، وأرادوا ان يفرقوا بذلك بين المظاهر المادية التى تقترن بالحواضر الكبرى وعمران الثروة وبين التربية الخلقية والفكرية التى تتمثل فيما تملكه الأمم من ثمرات التهذيب والتثقيف ومن محصول ثروتها النفسية ، وعند المحدثين من الاخلاقيين والاجتماعيين ان نهضات الأمم تبدأ بالثقافة أو بالعقائد والامثلة العليا ثم تنتهى الى العمران المادى الذى يتراءى فى الاشياء المحسوسة وينقص نصيبه رويدا رويدا من المعانى الوجدانية حتى يئول الى الزوال فلا تقوى الأمة على الاحتفاظ العمران ولا بالأمثلة العليا ، ولا ترجى لها نهضة اخرى بغير عقيدة متجددة تبعثها الى الحركة والمطوح »

ويتابع الاستاذ العقاد كلامه ، فيقول :

« ويجوز ان الاستاذ سلامه موسى كان فى طليعة الكتاب المعاصرين الذين دعتهم مطالعاتهم الاجنبية الى التفرقة بين دلائل الحضارة ودلائل الثقافة ، ولا سيما المطالعات التى تأثرت « بالكلتور » الالمانى الحديث وقد كان الاستاذ سلامه من أوائل المطلعين عليه ، ولكننا لا نعرف كاتبا حديثا تعرض لهذا الموضوع ولم تظهر فى كتابته هذه التفرقة المقصودة بين المعنيين ، وقد يخطىء بعضهم فيطلق اسم «أمم الحضارة» على الأمم ذات الثقافة بغير تمييز بين المعنيين ، ولكننا لا نذكر ان كاتبا « مثقفا » أطلق كلمة الثقافة على معناها وهو يجهل الفرق بينه وبين معنى الحضارة » .

واتماما للفائدة ، سألت الاستاذ العقاد عن كلمة «تثقيف» (ومعناها الحرفى تجريد العيدان من الزوائد والفضول) وعن وجه استعارتها ، خاصة وان الثقافة تحصيل وليست تجريدا وابعادا . وكان رده على هذا السؤال ، كالآتى :

« اما ان الثقافة تحصيل وليست بتجريد ، فالعبرة بالنتيجة فى كلتا الحالتين ، وقد يكون تجريد الشجرة من الزوائد والنفايات وسيلة لتحصيل التغذية الخالصة بدلا من سريان هذه التغذية الى اجزاء الشجرة التى لا تفيد ، وربما كان تقويم العود كذلك شرطا من شروط التسديد والنفاذ ، ولم يكن مجرد ازالة وتعديل . ولا بد فى كل استعارة من النظر الى الغاية والنتيجة التى يتحقق بها الغرض من العمل كله ، والا لم تبق كلمة واحدة من كلمات الاستعارة فى لغتنا أو غيرها ، وأولها كلمة الكلتور باللغات الاجنبية .. فأين معناها الأصيل وهو الزراعة .. من معانيها التى تنطوى فيها اليوم ؟ » .

سمير وهبى



الزميل الاستاذ جلال العشرى المحترم

فجأة وبلا مقدمات وجدت صديقا وزميلا ، التقت أفكارنا بلا موعد .. توارد يؤكد ان مشاكل الفن والادب فى بلدينا واحدة تماما ، وخاصة مشكلة النقد .. هذه المشكلة التى لم تحل الى الآن .. والقضية كما قلت « **ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون** » .

والمشكلة تزداد تعقيدا فى الفن التشكيلى عندما يحاول اخواننا الكتاب أن يتناولوا قضايا الفن التشكيلى كأعمال التصوير أو النحت أو الحفر ، كما يتناولون قضايا الادب والفلسفة .. مشكل عام .

هكذا كان لابد أن تقول كلمة فى هذا المجال .. حتى لا ندع مجالا للذين - يتشعبطون - أن يتناولوا مصير الفن التشكيلى بجرة قلم .. ليس وراءها أى فهم علمى أو منهجى لمشاكل الفن التشكيلى .

أخى السيد جلال ..

يسعدنى - بكل تواضع - أن أؤكد لك اعجابى بالبلاغة الموجزة التى عرضتها فى مقالك الأخير فى « الفكر المعاصر » - المجلة التى أحترمها واقرأها بكثير من التقدير - عن كتاب « **فلسفة الفن فى الفكر المعاصر** » .. ويسرنى أيضا أن أعرفك بنفسى بأننى خريج كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٢ قسم التصوير ، وأعمل حاليا مديرا لمركز الفنون التطبيقية التابع لوزارة الثقافة بدمشق ، وأحرر شهريا زاوية الفنون المتعلقة بأمور المعارف ونقدها فى مجلة (المعرفة) التى تصدر شهريا عن وزارة الثقافة - لعلك تقرأ منها فى القاهرة .

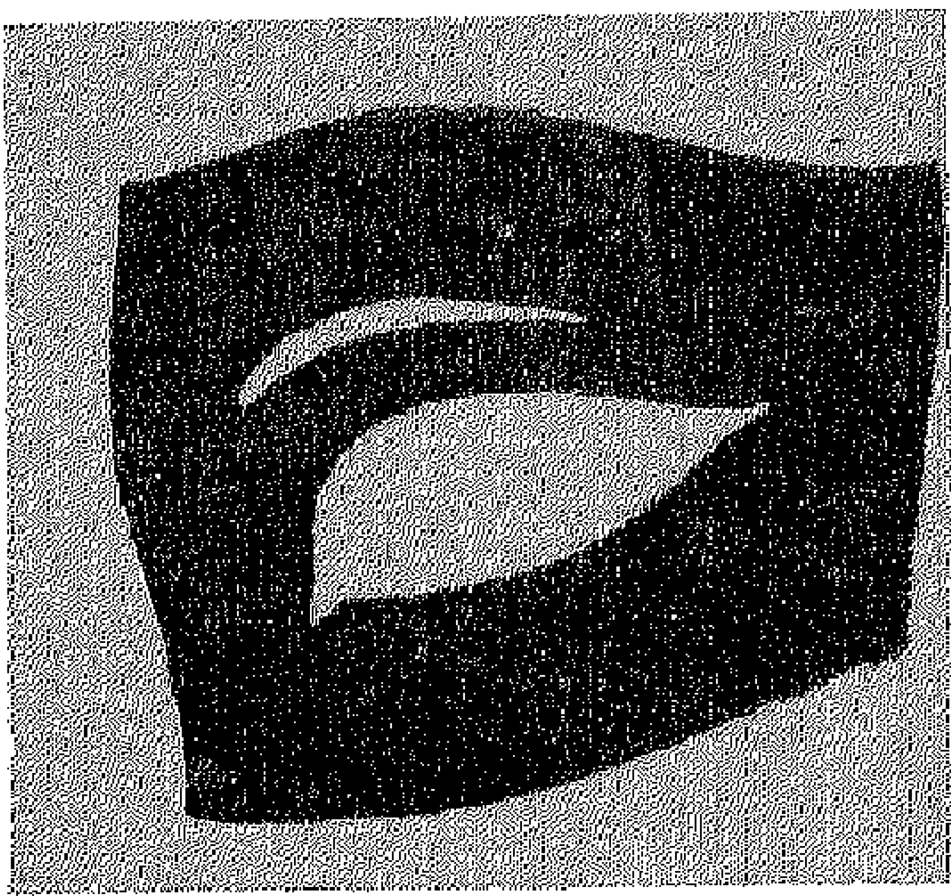
وكما ترى ان طبيعة عملى فى النقد ، تجعلنى أتابع بكثير من الاهتمام كل ما يصدر وما يكتب - الى حد ما - عن الفن وخاصة الفن التشكيلى .

أرجو أن تتكرم باعلامى عن اسم الدار التى نشرت كتاب **الدكتور زكريا ابراهيم « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر »** والطريقة التى تقترحها على من أجل الحصول على نسخة من هذا الكتاب مع ذكر عنوان دار النشر أو المكتبة التى نشرته حتى أراسلها وأحاول أن أجد الطريقة المناسبة لتحويل ثمن الكتاب اليها لعلى أثقلت عليك .. أرجو أن تعذرنى .. ولك أن تطلب أى خدمة من دمشق .

مركز الفنون التطبيقية

دمشق - بحسر - نورى باشا

شكرا كبيرا لتحيتك الرقيقة وتقديرك الكريم ، أما عن كتاب ((**فلسفة الفن فى الفكر المعاصر**)) فناشره هو ((**مكتبة سعد** » ٣٧ شارع كامل صدقى بالفجالة بالقاهرة وتستطيع الاتصال بدار النشر خطابيا لمعرفة الطريقة التى يمكنك أن تحصل بها على الكتاب .



الفكر المعاصر

العدد الثاني والعشرون ديسمبر ١٩٦٦

● آن لنا أن ننظر إلى تاريخنا النقدى نظرات جديدة نقوّم هذا التراث ، وترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وأن يكون النواة لنقد عربي جديد

● لو بدأ النقاد بالأعمال غير مقيدين بمذهب سابق لما وجدوا معتركاً يعتركون فيه ، إذ العراك سرّه أنّ النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال

● إن الفنّ حينما يكون شبيهاً فى الظاهر بالطبيعة ، لا يكون فنّاً إلا بما يفصله عن الطبيعة وباندراجه فى عالم آخر : عالم من صنع الإنسان

● كما أن الفنّ يجب أن يظلّ مستقلاً عن كل ما عداه ، فكذلك النقدُ يجبُ أن يبتعدَ عن كلّ الاعتبارات الخارجية ليركز اهتمامه فى العمل الفنى دون سواه

قضية النقد الحديث

عدد ممتاز



فكر مفتوح لكل التجارب

مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشري

المشرف الفني

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

الدار المصرية للتأليف والترجمة

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة

تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :

عن ١٢ عددا بالجمهورية العربية المتحدة

١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة

٥ ميدان عرابي القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد الثاني والعشرون
ديسمبر ١٩٦٦

هــذا العــدد

هذا عدد خصصناه للنقد فى الأدب والفن من حيث النظرية والتطبيق ، اذ ما أكثر ما ترتفع الأصوات فى دنيانا الثقافية كلها ينادى مطالبا بوقفة جادة ازاء تياراتنا النقدية التى كثيرا ماشغلت الصحف والندوات بالمناقشات الحادة التى كان يصطرع بها أصحاب المذاهب المختلفة ،لذلك رأت هذه المجلة أن تطرح السؤال على فريقين من الكتاب ، أما الفريق الأول فقد كانت مهمته أن يتقسم مختلف الاتجاهات النظرية ليبسطها على القراء بسطا يوضح جذور النظريات المختلفة وأصولها وفروعها ، وأما الفريق الثانى فقد كانت مهمته أن يتناول الميادين النوعية فى الأدب والفن لينظر كل الى ميدان بعينه نظرة تراعى ظروف الميدان الخاص وتفصيلاته مما قد يسقط من أصحاب الاحاديث النظرية المجردة .

ونبدأ حديثنا بالطريق النظرى فنجد خمس مقالات كانت الفكرة الأساسية فى أولاها هى أن الصراع بين المذاهب النقدية النظرية غير ذى موضوع اذ ما تلك المذاهب الا نظرات الى العمل الفنى من زواياه المتباينة فلئن كان الناقد المعين يتخصص ويتحمس لزاوية واحدة من تلك الزوايا يعاود النظر منها الى كل عمل فنى يعرض عليه فان المؤلف من جهة والقارىء من جهة أخرى لا يفقدان شيئا بل هما يكسبان كسبا عظيما اذا ما طالعوا مجموعة النظرات من مختلف الزوايا ثم يعقب صاحب هذه المقالة الاولى على هذا الرأى بأن يختار لنفسه زاوية بعينها يود لو نظر منها فى نقده الى الأعمال الفنية وهى أن يحلل العبارة الواردة فى القطعة الأدبية تحليلا يخرج خصائصها التى من أجلها كانت القطعة الأدبية أدبا .وينتقل القارىء بعد ذلك الى المقالة الثانية التى عنوانها « مؤثرات دامغة فى نقدنا القديم » وفيها تعرض الكاتبة للمؤثرات التى كان من شأنها أن جعلت النقد الأدبى عند العرب القدامى منصرفا معظمه الى الشروح اللغوية للقطعة المنقودة ، ذلك أنهم حينما تناولوا الأدب الجاهلى بالنقد انما اهتموا اكثر ما اهتموا بالشواهد اللغوية التى يمكن على ضوئها أن تفهم عبارة القرآن الكريم ، على أن ظهور النص القرآنى فى حياة العرب ومحاولات تفسيره وتحليله وتاويله كادت أن تغير وجهة النقد من مجرد التحليل اللغوى الى النظر فى صميم الفكرة ولب المضمون لولا أن عادت موجة التحليل اللغوى من جديد فطغت على امزجة النقاد وكان من اهم النتائج التى تترتب على هذا الاتجاه وقوف الناقد عند الاجزاء جزءا جزءا لا يعبأ بالأثر الأدبى فى مجموعه حتى جاء المحدثون فثاروا على هذا الاتجاه بعنف نرجو أن يؤدى بهم الى تثبيت البناء الجديد على قوائم متينة . ويتلو ذلك مقالة ثالثة يشرح فيها صاحبها اتجاه النقد الموضوعى معتمدا فى ذلك على نظرية نقدية حديثة لها شبه السيطرة على ميدان النقد فى العالم الغربى مؤداها أن النظر لا يكون الا داخل القطعة الأدبية نفسها لا ينصرف منها الى أى شىء خارجها فسواء كانت القطعة الأدبية على صلة بنفس كاتبها أو بظروف بيئتها أو لم تكن فليس ذلك من شأنه من حيث هو ناقد فنى يهتم بالأثر الفنى ذاته وللدارسين الآخرين اذا أرادوا أن يتناولوا هذا الأثر نفسه من أى زاوية شاءوا . ويتلو هذه المقالة مقالة رابعة عن المنهج النفسى فى النقد ، وهو منهج – على خلاف سالفه – يجعل النقد ضربا من التحليل النفسى يبحث فى تفصيلات الأثر الأدبى عما يكشف عن خفايا نفس الكاتب فكأنما القطعة الأدبية رموز تشير الى النفس عند كاتبها وقد زاد هذا الاتجاه قوة بظهور التيارات القوية فى ميدان علم النفس الخالص كالتيار الفرويدى وغيره من التيارات . وتجىء بعد ذلك مقالة خامسة عن منهج النقد الايديولوجى الذى يتفق مع مذهب النقد النفسى من حيث أن كليهما يبحث عن شىء وراء النص الأدبى ولا يجهد نفسه فيه فاذا كان المنهج النفسى يلتمس الخبىء فى نفس الكاتب من وراء النص فان المنهج الايديولوجى يلتمس وراء النص فكرة مذهبية يدعو اليها هذا النص دون أن ينقص ذلك من الجوانب الجمالية التى لا بد من

توافرها لكى يكون الفن فنا على الاطلاق. ثم نختتم الجانب النظرى من عرضنا بمقالة سادسة عن النقد التقويمى الذى يتطلب من صاحبه لا أن يكتفى بقراءة النص الأدبى وتحليله أو بالتماس شىء وراء النص كائنا ما كان ذلك الشىء وانما يريد قبل ذلك وبعد ذلك أن يصدر الناقد حكما جماليا يقوم به القطعة التى بين يديه ومن أهم ما يميز هذا الاتجاه أنه لا يفرق كثيرا بين الشكل والمضمون لأنه يقوم الأثر الأدبى من حيث هو كل متكامل.

هنا نبدأ الجانب الثانى من عرضنا وهو الجانب التطبيقى النوعى ، وهو يبدأ بمقالة عن نظرية النقد بين الاصالة والمعاصرة يتتبع فيها كاتبها مراحل النقد عندنا كيف أخذت تتعاقب مرحلة بعد مرحلة ليكمل لاحقها أوجه النقص فى سابقها وهكذا أخذت نظرية النقد عندنا تطرد فى النمو والصعود فمن النقد البيانى الصرف الى النقد السيكولوجى الى النقد التاريخى الى النقد الاجتماعى الى النقد الايديولوجى ـ وهو تتابع يبين كاتب المقال كيف أنه متلاحم الخطوات على نحو يجعل منه تاريخا متصلا للنقد الأدبى فى مصر . وأما المقالة الثانية فهى تختص باصول النقد فى الفن التشكيلى وأهم ما يؤكده كاتب المقال هو حاجة الناقد فى فن من الفنون الى الالمام بماضى ذلك الفن حتى يكون على بينة بالجو الذى يستطيع فيه الحكم على ما يريد الحكم عليه ، شريطة أن يضع فى اعتباره دائما أن الفن لم يخلق ليحاكى الطبيعة بقدر ما خلق ليضيف اليها خلقا جديدا . وبعد ذلك تجىء مقالة تختص بميدان الموسيقى وما يعانيه من أزمة عندنا فى نقده، وفى هذا المقال هجمة قوية لكنها منصفة على الذين يتصدون للنقد الموسيقى دون دراية سابقة بدنيا الموسيقى ماضيها وحاضرها على السواء مما يترتب عليه أن يجىء النقد أقرب الى ملاحظات مزاجية يعبر بها الناقد عن ذات نفسه هو ، وكثيرا ما يجىء ذلك على سبيل المدح تارة والقدح تارة أخرى بغير تأصيل ولا تأسيس . ثم تجىء مقالة عن النقد المسرحى ، وهى تنقسم قسمين اما القسم الأول فيحمل رأيا نظريا هو نفسه الرأى الذى عرضناه فى مقالة النقد الموضوعى الذى يحصر نفسه بين جدران القطعة الأدبية نفسها ، وأما قسمها الثانى فهو تعليق على موقف نقدى حدث فى حياتنا الأدبية منذ قريب ليوضح الفكرة التى أراد أن يبسطها ، لا بذكر المواقف التى تظهرها فقط بل بذكر المواقف التى تعوزها تلك الفكرة أيضا . وأخيرا نختم هذا الجانب التطبيقى من عرضنا بمقالة عن النقد السينمائى فى مصر ، وهى مقالة تعيد النغمة نفسها التى سمعناها عند ناقدنا الموسيقى وهى نغمة تؤكد لنا أننا لا نصدر فى النقد عن قدر كاف من العلم بالفن الذى ننقده ، ويسوق لنا الكاتب أمثلة من نتاج النقاد ليشير الى مواضع النقص أو مواضع الكمال فيها .

وفى هذا العدد كذلك تحقيق جديد من نوعه عن « قضية الرواية الجديدة » التى تسود الأدب الغربى كله ، والتى شغلت الأدباء والنقاد عندنا فى الفترة الأخيرة ، ويقع هذا التحقيق فى قسمين القسم الأول يعرض آراء الكتاب والنقاد الفرنسيين أنفسهم فى هذه الموجة الجديدة من التأليف الروائى وينطوى القسم الثانى على آراء الصفوة الناقدة والكاتبة فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

ويتخلل هذا العدد ما كنا قد جرينا على جمعه كله فى مكان واحد من لقاءات شهرية عن الأحداث الأدبية والفنية والفكرية على أننا قد أرجأنا ندوة القراء فى هذا الشهر .

رئيس التحرير

في النقد النظري

● لا ، ليس عند العقل مانع منطقي يأمر بألا يكون عند الناقد الا نظرة واحدة للعمل الأدبي الذي يعالجه ، لكنه الواقع التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله ومزاجه ٠

الناقد قارئ لقارئ

١

عناصر الموقف ها هنا ثلاثة : « **كاتب ، وكتاب ، وقارىء** » ، فلولا الكاتب وكتابه (وفي هذا يدخل الشاعر وقصيدته) لما كان قارىء ، وبالتالي لما كان ثمة ناقد ، وكذلك لو كتب كاتب كتابا لغير قارئ — في حاضر الأيام أو في مستقبلها — كأن يستخدم رموزا لا يفهمها سواه ، لفقد الكتاب أخص خصائصه ، وبطل بهذا أن يكون كتابا بالفعل والأداء ، واذن فعملية « **التوصيل** » من الكاتب الى القارىء — عن طريق الكتاب — شرط ضروري لتكتمل للموقف عناصره ٠

لكن هذا القول لا يعني أن يتلقى الكتاب قراء كثيرون ، فتصلهم رسالة الكاتب على درجة سواء ، اذ ما دام الناس يتفاوتون في خبراتهم وفي معارفهم ، فهم بالضرورة يتفاوتون فيما

● لو بدأ النقاد دائما بالأعمال - غير مقيدين بمذهب سابق - فلن - يجدوا بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك - كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا - سره ان النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال .

● واما هـذه الزاوية التى اوثرها على سواها فى العمل النقدى ، فهى تلك التى تعمد الى تحليل النص نفسه تحليلا كاملا شاملا ، لنعرف كل ما يتصل به ، ثم يتهيأ لنا بعد هـذه المعرفة ان نستدل مانستطيع استدلاله .

دكتور زكى نجيب محمود

يستخرجونه من الكلمات الموقومة أمامهم ، وبخاصة اذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة الوجدانية بسبب ، ودع عنك ما يتفاوت فيه القراء - حتى خاصة الخاصة منهم - من ادراك المستويات المتعاقبة التى يمكن أن يتدرج فيها القارىء عندما يقرأ أثرا أدبيا ممتازا - قصيدة أو قصة أو مسرحية - **فالكثرة الغالبة من هؤلاء القراء يقفون عند المستوى الأول ، وهو مستوى الأحداث التى تجرى كما ترويها الكلمات المقروءة، أما أن يصعد القارىء بعد هذه الأحداث السطحية الى ما وراءها - ان كان لها ما وراء - من أبعاد نفسية ورمزية ، فذلك ما يتعذر على تلك الكثرة ، حتى ينصدى لها قارىء ممتاز ، فيدرك « الماوراء »، ثم يكتب لسائر القراء ما قد أدركه ، فعندئذ يكون هذا « القارىء الكاتب » ناقدا ، وتكون كتابته عما قرأه نقدا ، وبعدئذ ينغير المنظور كله** أمام أعين القراء الآخرين بالنسبة الى الأثر الادبى المنقود ، وكلما توالت الكتابات النقدية على الأثر الواحد ، ازداد أبعادا وأعماقا وغزارة وغنى ، خذ مثلا لذلك « **الأرض اليباب » لاليوت** ، فقد تعددت عليها النظرات النقدية ، فتعددت لها المستويات والأبعاد ، فازدادت خصوبة وثراء ، يقرؤها ناقد فرويدى النظرة فيخرج منها رمزا للخصاء والعنة ؛ ويقرؤها ناقد آخر ليعلو بها الى مستوى فوق المستوى الفرويدى ، فيرى فيها رمزا للخوف من العقم الذى قد يصاب به الفن فى هذا العصر، ويهبط بها ناقد آخر الى مستوى أدنى ، لينظر فيها باحثا عن شىء فى الحياة الخاصة لكاتبها ،فيجد فيها رمزا لاليوت نفسه حين جفت ينابيع نفسه قبل أن يتحول فى عقيدته الى المذهب الكاثوليكى ، ثم

يقرؤها ناقد اشتراكي فيرى فيها صورة من حيرة الطبقة البورجوازية ، ويسأل كاتبها نفسه ـ بعد ذلك كله ـ هل أردت منها شيئا بذاته ؟ فيجيب. نعم أردت الرمز الى الموجة الالحادية الطاغيـة على عصرنا طغيانا مخيفا ، فهل يكف الناقدون بعد هذا التفسير عن التفسير ؟ كلا ، بل يخرج لنا ناقد جديد ينظر الى القصيدة نظرة أشمل وأعمق، يستعين فيها بمذهب يونج في علم النفس ، فيقول ان « **الأرض اليبـاب** » رمز « **للولادة الجديدة** » أو للبعث الشامل الكامل لحياة الانسان وحضارته

وقد تعجب ، فتسأل : وهل يدس الناقـدون أنوفهم في تأويل العمل الأدبي على أمزجتهم حتى بعد أن يقرر صاحبه ما أراده به ؟ ثم قد تزداد عجبا حين تعلم أنهم في كثير من الأحوال يعدون أنفسهم أقدر على استشفاف المعاني الخبيئة وراء النص الأدبي من صاحب النص نفسه ، ولو كان الانسان قادرا دائما على فهم سلوك نفسـه من سطحه الى أعماقه ، لما احتاج الناس الى أطبـاء متخصصين ، يلقون للمرضى النفسانيين الأضواء على تلك الأعماق ، فيفهم المرضى أنفسهم بعد أن كانت مستغلقة ، ونعود بالحديث الى الناقد الأدبي الذي يجيز لنفسه أن يؤول النص على نحو قد لا يرضاه كاتبه ، فمما حدث في هذا الصدد منذ أعوام قلائل ، أن كتب الناقد الألمعي القـدير **ستانلي ادجار هايمـان** تقريظا لكتاب عنـوانه « **أقنعة الحب** » لمؤلفه **روبي ماكولي** ، فقدمه للقراء على أنه قصة تخفي شذوذا جنسيا خلف ستـار من العلاقات الجنسية الطبيعية ، فما على القارىء الحصيف الا أن يبدل بعض أسماء النساء في هذه القصة بأسماء رجال ، لكي يستقيم له المعنى ، وخصوصـا أن ثمة أسماء من الصنف الأول لا تحتاج الا الى تحوير طفيف لتصبح أسماء من الصنف الثاني ، كأنما أراد المؤلف بها أن يلفت نظر القارىء الى ما ينبغي عليه عمله اذا أراد أن يفهم ما وراء السطح من هذه القصة ، فما هـو الا أن سارع مؤلف القصة الى الرد العنيف ، قائلا ان الناقد قد أخطأ جادة الصواب في التأويل ، اذ ليس في القصة ذرة مقصودة من الشذوذ الجنسي ، وكل اسم قصد به ما استخدم له ، فاسم الأنثى مقصود به امرأة واسم الرجل مقصود به رجل ..

فهل سكت النـاقد ؟ كلا ، بل رد على المؤلف قائلا : انه ليؤسفني أن السـيد ماكولي (مؤلف القصة) يفضل ـ لأي سبب من الأسباب ـ أن يحرم نفسه من أن يكون كاتب القصة الشـائقة المتشعبة التي قرأتهـا له ثم وصفتهـا للقراء ، ويختار لنفسـه بديلا عن ذلك أن يكون كاتب القصة الهزيلة الفقيرة التي يصفها هو للقراء ، وليس السيد ماكولي أول قصاص أنتج نتـاجا أدبيا خيرا مما يعلم وخيرا مما يريد أن يسلم به، ولعله لن يكون آخر قصاص في ذلك ، ولست على استعداد للفرار من ميدان القراءة النقدية لقصة من القصص ، كما هاج في وجهي مؤلفهـا مصرا على أن قراءتي لقصته لم تكن هي قراءته لها » .. وان هذه الحادثة الطريفة لتذكرنا بما قيل شبيهها بذلك في مناسبات كثيرة ، من أشهرها ما ذهب اليه النقاد في فهمهم لقصـيدة **ملتن « الفردوس** المفقود » من أنها تمجيد للشيطان ، برغم ما ظنه صاحبها فيها ، فليست شهادة الأديب بذات قيمة الى جانب النص نفسه وما يمكن أن يؤدي اليـه

هكذا يقرأ عامة القراء شيئا فيتعذر على معظمهم مجاوزة المستوى الأول في فهمه ، حتى يطالعهم قارىء منهم ممتاز بقدرته ونفاذ بصيرته وصبره على التحليل، بأبعاد أخرى يكشفها لهم، فيزدادون علما بما قرءوا .

واني لأسارع هنا الى التفرقة بين ثلاثة رجال قد يختلط الأمر في شأنهم عند كثيرين ، بل لعله قد اختلط بالفعل اختلاطا شـديدا عند قرائنا ، أما هؤلاء الرجال الثلاثة فهم : كـاتب التعليق الأدبي على كتاب كالتعليقات التي تنشر في الصحف عادة ، والناقد ، والفيلسـوف الاستاطيقي ، فأما أولهم فمهمته أن يقدم كتابا للقراء ، تقديما يظهر حسناته وسيئاته وشيئا عن محتواه ، وهو غير ملزم في هذا التقديم أن يبرز مبدأه النظري في النقد ، لأن ميدانه جزئية واحدة ، هي الكتاب المعين الذي يعرضه ، وأما الناقد فصاحب وجهة نظرية ينظر منها ، لا الى كتاب واحد بعينه ، بل الى كل كتاب آخر يعرض له ، فبعد أن يتعدد النظر الى « **جزئيات** » كثيرة ، الى عدد من قصائد الشعراء ، **أو قصص الأدباء** ومسرحياتهم ، **تتكون لديه القاعدة النظـرية**

العامة التى يختارها أساسا للنظر ، **فاذا كانت الأولوية عند المعلق الأدبى للجزئية المفردة ، فالأولوية عند الناقد للنظرية العامة ،** ثم يأتى بعد ذلك مستوى أعلى فى درجات التعميم، هو المستوى الذى يصعد اليه صاحب الفلسفة الجمالية (الاستاطيقا) ، يقيمها على القواعد العامة نفسها ، التى كان النقاد قد وصلوا اليها فى مختلف الفنون ، وهكذا يتجه السير خلال المراحل الثلاث من الجزئية الى القاعدة الى المبدأ الفلسفى العام ، وصحيح أنها مراحل متداخلة الأطراف ، لكن هذا التداخل لا ينفى أن يكون لكل مرحلة مميزها الخاص ، **فى المرحلة الأولى ينحصر النظر أساسا فى عمل واحد ، وفى المرحلة الثانية يتسع النظر ليضع النظرية العامة لفن بأسره من الفنون ، وفى المرحلة الثالثة يمعن النظر فى الاتساع ليضع المبدأ الشامل الذى يصدق على الفنون كلها دفعة واحدة ،** واذا كنا كثيرا ما نسمع شكوى من « **أزمة النقد** » عندنا ، فان هذه الشكوى لها ما يبررها اذا أردنا «النقد» بمعناه الصحيح وهو المعنى النظرى المتكامل لكن ليس لها ما يبررها اذ أردنا التعليق الأدبى على ما يصدر من آثار أدبية ، لأن صحفنا مليئة ـ والحمد لله ـ بالتعليقات التى تعلو بطائفة وتهبط بأخرى ، صدورا عما ليس يعلمه الا الله من النزوات والدوافع .



٢

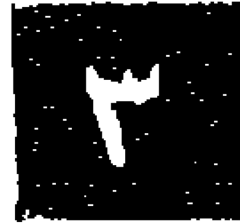
لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبى الواحد من كل وجهات النظر التى يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التى يمكنه بلوغ آمادها بادئا من النص الأدبى الذى بين يديه ، فيبدأ ـ مثلا ـ بتحليل بنائه اللغوى كلمة كلمة وعبارة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفا حرفا فيظن القارىء أنى مازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما يدعو اليه رجال من أعظم رجال النقد المعاصر ، مثل **كنيث بيرك** ، ويقوم بتطبيقه فعلا على بعض الآثار الأدبية ، فمن يدرى ؟ ألا يجوز أن يكون تكرار حرف بعينه عند شاعر أو كاتب ، بنسبة ملحوظة ، دالا على شيء ؟ ـ وسأعود الى ذكر هذا الاتجاه النقدى مرة أخرى فى هذا المقال ، لأنه الاتجاه الذى أوثره على سواه ، مادام الناقد ذا قدرة محدودة تضطره الى الاكتفاء باتجاه واحد فى حياته النقدية ، لكننا بدأنا القول بافتراض نظرى ، وهو أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فعندئذ لا يمنعه مانع من أن يطبق على العمل الأدبى لواحد كل اتجاه ممكن ، **اذ ماذا يمنع بعد أن يفرغ من تحليل العمل الأدبى من حيث البناء اللغوى ، بل والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود الى النظر ، ليرى العلاقة بين هذا العمل الأدبى وحياة مؤلفه** ، فتراه عندئذ يغوص فى سيرة حياة ذلك المؤلف بكل دقائقها وتفصيلاتها ليجد الروابط بينها وبين دقائق العمل الأدبى وتفصيلاته ، وأقل ما يقال فى ذلك هو أن يحاول الناقد ربط العمل الأدبى المعين بغيره من الأعمال عند الأديب الواحد ، ما سبقه منها وما لحقه ، لأن الحياة الأدبية عند هذا الأديب سيرة واحدة ، وكل واحد ، ولا يفهم الجزء منزوعا من الكل الا فهما ناقصا ، بل ان هذا الأديب فى مجموعه جزء من حركة أدبية شاملة ، فى بلده ، وفى عصره كله ، فلماذا لا نلتمس الروابط بين عمله من ناحية وعصره الأدبى من ناحية أخرى ؟ وهل يستحيل على الأديب أن يجيء متأثرا بموروث أدبى قديم ؟ اذن لابد من ربط هذه الصلات كلها ، لنفهم العمل الأدبى الذى نتصدى لفهمه ، وهذا هو اتجاه فى النقد الأدبي ينفرد به نقاد معينون .

فرغ ناقدنا ذو القوة الخارقة من نظرتين : فرغ من التحليل اللغوي ، ثم أعاد النظر حتى فرغ من ربط العمل بسيرة مؤلفه ، واضعا تلك السيرة فى عصرها ، وفى موضعها من التاريخ الأدبى ، **فهل ثمة مانع يمنعه ـ اذا بقيت له بقية من**

طاقة وامتداد من زمن ــ من اعادة النظر مرة أخرى لينظر الى العمل الأدبى ذاته من زاوية التحليلات النفسية بكافة صنوفهـــا : فرويد ، وآدلر ، ويونج ، ومن شئت من هذه الزمرة كلها؟ ان ثمة مدرسة نقدية تخصص نفسها للنقد النفسى هذا، على اختلاف أعضائها فيمن يكون عالم النفس الذى يحتذونه فى التحليل ، لكن ناقدنا صاحب القدرة الخارقة ، لايجد مانعا يمنعه أن يطبق كل هؤلاء على العمل الأدبى الذى بين يديه ليزداد فهما له من زوايا جديدة ، ومن مستويات مختلفة ، ويفرغ من هذا ، فلا يمنعه مانع من أن يعيد النظر مرة رابعة وخامسة وسادسة وما أرادت له قدراته من مرات ، **فينظر مرة فى المضمون السياسى الكامن فى العمل الأدبى ، وكيف يكشف عن مذهب كاتبه ، وفى المضمون الاجتماعى الذى يزيح الستر عن الطبقة التى نشأ فيها والطبقة التى يثور عليها وما الى ذلك من حديث ، وينظر مرة فى الناحية الخلقيـــة من العمـــل الأدبى** لترى أى المبادىء الخلقية يدعو اليها الكتاب ، وهل من شأن تلك المبادىء أن تشيع فضـيلة أو رذيلة ؟ هل يسمو هـــذا الكتاب بقارئه الى مثل أعلى أو هل يهبط به الى درك خلقى أسفل؟

لا ، ليس عند العقل مانع منطقى يأمر بألا **يكون عند الناقد الا نظرة واحدة للعمل الأدبى الذى يعالجه ، لكنه الواقع التجريبى هو الذى يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر ، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو اليها بحكم ميله** ومزاجه ، على أن يكون مفهوما وواضحا أن هذه الوجهات كلها « **تتكامل** » وتتعاون على تفسير العمل الأدبى المراد تفسيره ، فليس يعقـــل أن القراء ــ عامة القراء الذين من أجل تنويرهم كتب النقد ــ ليس يعقل أن هؤلاء القراء يخسرون بتعدد النظرات النقدية الى الكتاب الواحد ، بل الكسب محقق لهم بهذا التعدد .

أقول هنا عن عقيدة وايمان ، ولذلك فانى أعجب غاية العجب حين أرى النقاد يصطرعون ــ أى والله انهم يسمونه صراعا ــ يصطرعون ، فهذا يقسم للناس أغلظ الايمان أن النقد اما أن يكون موضوعيا ــ مثلا ــ أو لا نقد ، فيتصدى له الآخر بايمان أغلظ وأضخم بأنه قد افترى على النقد كذبا ، وأن النقد اما أن يكون أيدولوجيا أو لا يكون اطلاقا ، وهكذا وهكذا مما أراه وأسمعه فأعجب لما أرى وأسمع ، لأننى ــ كما أسلفت ــ أجد المذاهب النقدية وجهات للنظر تتكامل ولا تتصارع ، فكلها سبيل الى أن يزداد عامة القراء فهما للكتاب المعين ، من زوايا كثيرة ، بدل أن يفهموه من زاوية واحدة .



٣

ولقد وقع « **صراع** » من هذه الصراعات ذات يوم بينى وبين المرحوم **الدكتور مندور** وكان ذلك سنة ١٩٤٨ ، فكان موضوع السؤال بيننا هــو : **هل يكون النقد الأدبى قائما على « الذوق » أو قائما على « العلم »** ، وأستغفرك اللهم ربى ان أفلت من القلم ما يكذب به على التاريخ ، ولكن لماذا يفلت من القلم مثل هذا الكذب ، والأمر كله قد سجلته لنا المطبعة فى كتاب نشرته سنة ١٩٥٦ (**قشور ولباب**) وانما اتحفظ بهـــذا القول ، لأن ما كنت رددت به على المرحوم الدكتور مندور ، ومـــا كان قد أنكره على أشد انكار ، عـــاد الدكتور مندور بعـــد ســـنين ليأخذ به أخذا حرفيا ــ كما يقولون ــ وهو الآن من الجوانب التى تحسب له فى تاريخه النقدى دون أن يقع بصرى مرة واحدة عند أولئك الحاسبين ، على ذكر الاصل الذى يرتد اليه ذلك الجانب من موقفه ، فقد كان الدكتور مندور ــ فى ذلك « الصراع » ــ ينادى بأن النقد قوامـــه كله ومرجعـــه كله الى التذوق ، فقلت له فيما قلت ان فى ذلك خلطا بين « قراءتين » : فالقارىء (**الذى سيصبح ناقـدا**) انما يقرأ القراءة الاولى فلا يســـعه بحكم الذوق الادبى الخالص الا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه ، وقد يقف عند هذا الحد ، وعندئذ لا يكون ثمـة نقد قد ولد بعد ، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد ، ويهم « بالكتابة » ليوضح وجهـــة نظره ، أعنى « ليعـــلل » رأيه بالعلل التى تســـنده وتؤيده ،

و « **التعليل** » عملية عقلية لأنه رد الظواهر الى أسبابها ، ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى « تسبق » النقد ، وليس هو النقد ، اذ النقد يجيء تعليلا له ، والذوق يسبق النقد بمعنى آخر أيضا ، وهو أن القارىء (**الذى سيصبح ناقدا بعد القراءة**) يختار مادة قراءته بذوقه .. فلماذا يقرأ هذه القصة دون تلك ؟ أو هذه المسرحية دون تلك ؟ الحكم هنا للميل الذوقى ، لكنه اذا ما قرأ وتذوق بالحب أو بالكراهية ، فربما عن له أن « يبدأ » بعد ذلك عملية تحليل وتعليل تكون هى النقد ، وعندئذ يكون النقد عملية عقلية ، لأن كل تحليل وكل تعليل هو من العمليات العقلية الصرف .

وقد أخذ الدكتور مندور بعد ذلك بأعوام بفكرة « **القراءتين** » هذه ، دون أن يذكر الذى أوحى اليه بها ، ثم جاء الانصار فحسبوها له ، غفر الله لنا ولهم وشملنا جميعا برحمته .

ولم أكن لأذكر شيئا من هذا لولا أننى أردت أن أعود الى هذه المشكلة من جديد فى هذا السياق : **أيكون النقد للذوق أم للعقل (والعقل معناه المنهجية العلمية) ؟ وجوابى مرة أخرى هو أن الامر ليس « اما .. أو .. » بل هو اضافة بواو العطف ، فذوق يختار ما يقرؤه ويحب ويكره ، وعقل يعلل ويحلل ليفسر لماذا كره أو** أحب ، لا ، بل أقول انه يعلل ويحلل ليفسر فقط دون تدخل لعنصر التقويم من كراهية وحب **بالذوق نعد المادة الخامة التى نقدمها للنقد ، وبالعقل الذى يحلل ويعلل نقوم بعملية النقد نفسها .**

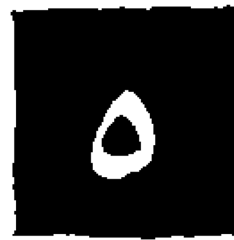
وان الناقد فى تحليله ذاك أو تعليله ، ليستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله ، فهو يستخدم علم النفس بكل ما قد وصل اليه من نتائج ، وذلك حين يحاول النظر الى العمل العلمى من هذه الوجهة التى تتسلل من خلال النص الى أعماق اللاشعور عند كاتبه ، وهو يستخدم الانثروبولوجيا بكل ماقد وصلت اليه فى بحوثها الحديثة ، لتعينه على استخراج العناصر الاسطورية المتصلة بحياة الانسان فى طفولتها وبكارتها ، ولنلاحظ هنا أن الفولكلور يمكن أن يعد فرعا من الدراسة الأنثروبولوجية ، ولاشك أن الاهتمام الحديث بهذا الفرع قد يكشف للناقد عما ينطوى عليه العمل المنقود من جذور ضاربة فى صميم النفس الانسانية كما تتبدى فى مأثوراتها الشعبية ، اما على نطاق قومى ضيق ، واما على نطاق انسانى واسع ، وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة ــ وقد كثرت وتشعبت ــ ليفيد منها ما أسعفته ملكاته النقدية ، عندما ينظر الى الأثر الأدبى نظرة التحليل اللغوى لكلماته وعباراته وما تدل عليه داخل النفس أو خارجها ، بل ان الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها فى عمله ، وأول مايذكر فى هذا الصدد استخدامه للمنهج التجريبى الذى نما ودق فى مجال تلك العلوم ، ثم تذكر بعد ذلك نظريات علمية بعينها كانت بعيدة المدى فى تأثيرها على الفكر المعاصر ، الذى يتجسد فى الأعمال الأدبية كما يتجسد فى سواها ، من ذلك ــ مثلا ــ نظرية التطور بكل فروعها ــ ونظرية النسبية ، ونظرية المجال ، ونظرية اللاتعين والاحتمال ، وقل ماشئت فيما يمكن أن يفيده الناقد من الفلسفة حديثها وقديمها على السواء ، من الوجودية والظاهراتية والمادية الجدلية والوضعية المنطقية فراجعا الى أرسطو وأفلاطون .

٤

وليس التداعى اللفظى وحده هو الذى ينقلنى هنا الى الحديث عن **أرسطو وأفلاطون** ونحن فى مجال الحديث عن النقد الأدبى وطبيعته ، بل ان

مادة الحديث نفسها ومنطقها يحتمان علينا أن نقف عند هذين الفيلسوفين اللذين منهما يبدأ تياران فى النقد الأدبى ، قد يندمجان عند بعض أصحاب النظر فى تيار نقدى واحد ، ففى ظاهر الأمر قد يبدو هذا الاختلاف بين الفيلسوفين فى النظر : **أفلاطون** يستخدم المنهج الديالكتيكى الذى مؤداه أن يبدأ من الأمور الواقعة فراجعا بالتحليل الى الكشف عن المبدأ أو عن الفكرة التى تكون دفينة فى أرض الواقع ، لكنها تكون صافية خالصة فى سماء الفكر المجرد ، فاذا رأيت بالعيان المباشر مثل هذه الفكرة كانت هى الحق الذى تمسكه وتتمسك به لتفهم على ضوئه كل ماقد يعرض لك من وقائع العالم من حولك ، وقد طبق هذا المنهج الديالكتيكى على صورة الدولة كيف تكون فى نقائها ، فاذا هى دولة تحتكم الى العقل لا الى العاطفة فى كل شئونها ، واذن فهى دولة لا تعرف الشعر ولا الأدب ولا الفن ، لأن هذه كلها أمور تحاكى الحق وليست هى الحق ، فضلا عن كونها تستثير العواطف ، والعواطف غير مرغوب فيها فى الدولة المثلى ، وهذا قول هو فى حد ذاته ضرب من النقد الأدبى ، استخدم فيه صاحبه كل ماحوله من علم ومعرفة ، **وأما أرسطو فقد وضع أسسا نقدية فى كتابه « الشعر » مايزال نقاد كثيرون الى يومنا هذا يعدونه المنبع الثرى الأصيل الذى تنبثق منه الدراسات النقدية على اختلاف ألوانها ، حتى لتنطلق مدرسة من أهم مدارس النقد الحديث على نفسها اسم « المدرسة الأرسطية الجديدة فى النقد » ومبدأها هو ألا يبدأ الناقد بمذهب مسبق أو بفكرة معينة ــ كما قد يؤدى اليه الموقف الأفلاطونى ــ بل يبدأ الناقد بدراسة الأعمال الأدبية الجزئية ذاتها ، قصيدة قصيدة ، وقصة قصة ، ومسرحية مسرحية ، قبل أن يكون لنفسه الرأى الذى يكونه .**

والذى يعنينا فى هذين الموقفين ، هو أن أحدهما استنباطى يبدأ بالمذهب ثم يهوى به على رءوس الأعمال ، فاما خضعت لمذهبه أو فليقذف بها الى الجحيم ، وأما الآخر فهو استقرائى يبدأ بالأعمال الجزئية ذاتها ليعالجها بما تقتضيه خصائصها الخاصة المتفردة المتميزة ، وله بعد ذلك أن يكون منها اتجاها عاما فى النقد اذا سمح له الموقف بذلك ، ولو كان لى أن أختار للنقاد أحد الموقفين ، فلست أتردد فى اختيار الموقف الأرسطى الذى يبدأ بدراسة الأعمال قبل أن يتمذهب بهذا الاتجاه أو ذاك ، **وأغلب الظن أن لو بدأ النقاد دائما بالأعمال ــ غير مقيدين بمذهب سابق ــ فلن يجدوا بينهم معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك ــ كما هو مشاهد بين المشتغلين بالنقد عندنا ــ سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الأعمال** ، أقول ان أغلب الظن أنهم لو بدءوا بالأعمال دائما ، لامتنع العراك ، لأن الأمر لا يعدو عندئذ ــ كما بينت ــ أن يتناول كل منهم تلك الأعمال من زاوية ، فتجىء الزوايا كلها ــ بالنسبة الى عامة القراء ــ متكاملة متعاونة لا متضاربة متصارعة .



النقد كتابة عن كتابة ، ولكى تغوص الكتابة الناقدة فى أحشاء الكتابة المنقودة ، لابد لصاحبها أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة ، فلايترك أداة صالحة الا استخدمها ، فان كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيرا ــ وانه لعسير ــ لم يكن بد من أن تتقسم العمل مجموعة النقاد ، لينظر كل من زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها هى النقد الذى يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود كما يتطلبه قارىء ذلك الكتاب ، وان عسر العملية النقدية هذا ليذكرنا بما أجاب به **أبو حيان التوحيدى** وزيره عندما طلب منه الوزير أن يوازن له بين الشعر والنثر ــ وهى عملية نقدية ــ فقال أبو حيان (راجع الليلة الخامسة والعشرين من الامتاع والمؤانسة) : « ان الكلام على الكلام صعب ، قال : ولم ؟ قلت : لأن الكلام على الأمور ، المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها ، التى تنقسم بين المعقول وبين مايكون بالحس ، ممكن ؟ فأما الكلام على الكلام ، فانه يدور على نفسه ، ويلتبس بعضه ببعضه ... » ويريد أبو حيان بعبارته هذه أن يقول ان التحدث عن الاشياء المحسة ، أو عن الأفكار الواردة على الذهن، أمر ممكن ميسور ــ بعبارة أخرى ان قول الأدب وصياغة العلم أمر سهل لان له ما يرتكز عليه من

محسوس أو من معقول ، أما التحدث عن هدين ، التحدث عن الادب أو عن العلم فأكثر صعوبة ...
واذا كان هذا هكذا ، أفلا ندهش حين نرى نفرا من كتابنا الشبان يستخفون الحمل الثقيل ، ويضربون بأقلامهم على صفحات النقد من الصحف، غير مزودين الا بأقل القليل من الادوات التى تعين الناقد على أداء مهمته ؟

وكائنة ما كانت الزاوية التى ينظر منها الناقد الى العمل المنقود ، فلا يجوز أن يجىء كلامه خبطا وخطفا ، كأنه المسافر العجلان يسرع الخطى ليلحق بالقطار، والقطار هنا هو الصحيفة اليومية أو الدورية أو هو الراديو أو التليفزيون ، يتعجله أن يكتب شيئا أى شىء عن كتاب أى كتاب ! بل لا بد للناقد من دراسة متأنية جادة ، مستندة الى علوم والى مطالعات فى القديم وفى الحديث ، لان الناقد لايكتب لتسلية قارئه ، انما يكتب ليساعد القارىء على فهم عمل فنى معين فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا ، كما فعل الدكتور طه حسين فى كتابه « **مع المتنبى** » وفى «**حديث الاربعاء**» ، أو هو يكتب ليساعد الفنان نفسه على فهم فنه وحسن تقويمه ليعين ذلك على تقدم الفن وتطوره، كما فعل **العقاد والمازنى** فى «**الديوان**» ، أو هو يكتب ليخلق جيلا جديدا من الادباء فى فرع من فروع الادب ، كالقصة أو المسرحية ، بعد أن لم يكن الانتباه موجها الى ذلك الفرع ، كما يفعل **لويس عوض** بالنسبة الى الفن المسرحى ، أو هو يكتب ليغير اتجاه الادب من طريق الى طريق ، كما يفعل نقاد الشعر العمودى أو نقاد الشعر الحر ، كما فعلت **نازك الملائكة** فى كتابها عن الشعر الحديث .

على اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب النقدية بضرورة قيامها معا ، متعاونة على الاحاطة بالعمل الادبى من جميع نواحيه ، متلمسة طريقها الى صميم ذلك العمل فى جوهره ولبابه، واصلة بينه وبين كل ما يتصل به خارج حدوده ، من سيرة الكاتب ، ومجرى شعوره ولاشعوره ، ومن ظروف اجتماعية أحاطت بالكاتب فأوحت له بما أوحت ، ومن تاريخ سابق أوصل اليه موروثا طويلا عريضا، **أقول اننى بعد أن أقررت لشتى المذاهب** النقدية بضرورة قيامها معا لتبصير القارىء العادى بما ينبغى له أن يلم به لكى يزداد علما وتذوقا بالكتاب الذى يقرؤه ، فاننى **أود أن أخصص القول فى الزاوية التى أتمنى لنفسى النظر منها كلما أردت دراسة نقدية لكتاب أدبى، أو لقصيدة من قصائد الشعر** ، ولن أجبن هنا عن الاعتراف بأننى حاولت هذه النظرة بالنسبة لطائفة من الاعمال الادبية ، على سبيل التطبيق ، ولكنى لم أوفق الى شىء يرضينى لأنشره فى الناس .

وأما هذه الزاوية التى أوثرها على سواها فى العمل النقدى ، فهى تلك التى تعمد الى تحليل النص نفسه تحليلا كاملا شاملا ، لنعرف كل ما يتصل به ، ثم يتهيأ لنا بعد هذه المعرفة أن نستدل ما نستطيع استدلاله ، وليس مثل هذا النقد المعتمد على تحليل النص بالشىء الجديد فى تاريخ النقد عامة ، والنقد العربى بصفة خاصة ، فذلك هو طريق الناقدين القدامى بغير إستثناء ، وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء فى تحليل النص القرآنى تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الاحكام ، اما من ظاهر الآيات أو من تأويلها ، فاصطنع النقاد شيئا كهذا فى تحليل الشعر بيتا بيتا ، وكلمة كلمة ، اعرابا، وتركيبا، وبلاغة ، وغير ذلك مما يتصل بالنص المنقود من نواحيه جميعا ، **لولا أن نقادنا الاقدمين كانوا يعقبون على مثل هذا التحليل بتقويم يقومون به المادة المنقودة ، فيقولون ان هذا البيت «أفضل» من ذلك ، وهذا الشاعر «أشعر» من أخيه ، وأما التحليل على أيدي النقاد المحدثين ــ والعجب انهم يسمون فى أوروبا وأمريكا بأصحاب المدرسة « الجديدة » فى النقد ــ فلا ينتهى بتقويم ، لان التقويم لم يعد من مهمة الناقد اليوم ،** باستثناء نفر جد قليل ، منهم **ايفور ونترز** .

فالنقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التى تخلص لعملها ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها وفى ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى ، **ذلك ان الناقد الذى ينظر الى الكتاب المنقود نظرة التحليل النفسى ــ مثلا ــ يمكن اعتباره من علماء النفس بقدر ما يمكن اعتباره من**

نقاد الادب ، والناقد الذى ينظر الى الكتاب المنقود نظرة اجتماعية ، يحاول أن يتخذ منه وثيقة تدل على أوضاع معينة فى حياة المجتمع ، يمكن ادخاله فى زمرة علماء الاجتماع بقدر ما يمكن ادخاله فى زمرة نقـــاد الادب ، وهكذا ، وأما الناقد الذى ينصرف بكل جهده نحـــو تحليـــل النص الادبى نفسه ، فهو لا شىء الا ناقدا أدبيا خالصا .

ولو كان لى مثل أعلى فى النقـاد المحدثين أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية ، لكان ذلك المثـل عنـدى هو **كنيث بيرك** ، وليتنى أستطيع أن أنقل الى القراء نمـوذجا لصناعته ، اذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقـد عمـلا جادا شاقا عسيرا ، يحلل القطعة الادبية وكأنه كيماوى يحلل فى مخابيره قطعة من الخشب أو الحجر ، انه لا عاطفة هناك ، ولا سخاء فى المدح والقدح ، لانه لا مدح ولا قدح ، فالامر أمر تحليـل صرف ينصب على عبارة العمل الادبى من أول لفظة ترد فيه الى آخر لفظة ، ليرى ــ مثلا ــ كيف ترد لفظة بعينها فى سياقات مختلفة من الـكتاب ؟ وهـل بمقارنةهذه السياقات يمكن الوصول الى استدلال معين بالنسبة الى ما يرمز اليه العمــل الادبى ــ حتى وان لم يكن المؤلف نفسه على وعى به ــ؟ .. هل قلت انه تحليل يبدأ من أول نقطة ترد فى الكتاب؟ اننى اذن قد أنسيت انه يبدأ من العنوان وصياغته ، فبعد أن يستوثق من ان هذه الصياغة لم تراع الاعلان التجارى وجذب الانظار والاسماع نحو الكتاب ليروج فى السـوق ، ينظر ليرى ان كان فى لفظ العنوان دلالة أى دلالة ، ان النظرة السطحية وحدها هى التىتأخذ لفظ العمل الادبى بمعناه القاموسى ، وكان الله يحب المؤمنين ، أما النظرة الفاحصة ، فقد تجد لفظا بعينه فى عمل أدبى معين ، قد ورد ورودا يربطه بمعـان أخر ، فلفظ «**المستقبل**» تتقصاها عند**شيكسبير** فتجدها فى سياقاتها مقرونة بالشر والدمار ، وتتقصاها عند **براونيج** فتجدها موحية بالثقة والتفاؤل ، ان «قطع شجرة سامقة» قد يرد فى كتاب أدبى عدة مرات فى سياقات مختلفـة ، فيتقصاها صاحبنا النـاقد ، ويقارن بين تلك السياقات ، ليجد ان قطع الشجرة السامقة انمـا جرى ذكره على قلم



لسـت أدرى ما الذى أوحى الى منذ صباى ، أن أجسد المدن فى صور أشخاص أرســمها بخيالى ، فهذه المدينة تشـبه فلانا من رجال الاعمال يقضى شطرا من حاته فى المصـــارف تطير من حوله أوراق المـــال وتلك المدينة تشـبه فلانا من ذوى النسب العريق ، وهـذه وهذه ، وتلك وتلك ، لـــكل مدينة فى خيالى صورة مجسدة فى شخص انسان .. وليس أحب الى نفسى فى بلاد العالم أجمع من مدينة **القــاهرة** فلا أطمئن نفســـا الا وأنا بين ربوعها ، وقد رسمتهـــا فى خيالى منذ أمد بعيد فى صورة شيخ من شيوخ الازهر ذهب الى باريس ، ثم عاد وقد اجتمع فى اهابه علم الشرق والغرب ، ومزيـــــج من آداب الشرق والغرب ، كالشيخ **رفاعةرافع الطهطاوى** مثلا .. حتى أسمع « **القاهرة** » له فى سمعى رنين عذب جميل .

الاديب ـ عن وعى منه أو غير وعى ـ ليرمز عنده الى قتل صاحب السلطان ، أو قتل الاب كما يقول علماء النفس الفرويدى ، وهكذا وهكذا .

لقد درست لهذا الناقد **كنيث بيرك** ، دراسته النقدية لكتاب **جيمس جويس « صورة فنان فى شبابه »** ـ وهو سيرة ذاتية لجويس ـ فوجدته خلال تلك الدراسة العجيبة التى تتركك ذاهلا دهشا من العلمية الدقيقة الامينة الصابرة ، وجدته فى غضون الحديث يلقى الى دارس النقد بتعاليم ترسم له طريق النقد، فيوصيه بأن تكون الخطوة الاولى عملية تصنيف للالفاظ الدالة على «أفعال» و « مواقف » و « أفكار » و « صور » و «علاقات» ، وبعد هذا التصنيف يستخرج أمثلة التضاد الواردة ، فقد يجد الكاتب مثلا ـ كما هى الحال فى كتاب جويس ـ يضاد بين الفن والدين، ثم يوصيه أن يلحظ بصفة خاصة كيف يبدأ الكاتب فقراته وكيف يختمها ، ومتى يرد فى كلامه وصل ومتى يعمد الى الفصل ؟ ويوصيه أن يفتح عينيه منتبها الى أسماء الاعلام ، وهل تدل على معان معينة فوق كونها أسماء، وكذلك يوصيه أن يتتبع العلاقات الداخلية السارية بين أجزاء الكتاب ، عن طريق العبارات المشتملة على كلمات مشتركة ، وأن يحاول فى هذا التتبع أن يبحث عن موضع يراه نقطة تحول ، أو يراه آخر مايصل اليه الكاتب فى شوط متدرج المراحل ، ويوصيه أن ينتبه كلما وقع فى الكتاب على حافز معين أو دافع الى سلوك ، فيرى هل عمد الكاتب الى وصف جزء من الطبيعة عندئذ ، واذا كان قد فعل ، فهل هنالك علاقة شبه أو تضاد بين سلوك الشخصية ودوافعه من جهة ، وعناصر المسرح الطبيعى حوله من جهة أخرى ؟ الى آخر ما أوصى به .

لكننى فى ايثارى لمثل هذا النقد التحليلى العلمى ، لا أغمض عينى لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه ، فكلها وسائل متعاونة ، يقرأ بها النقاد الاعمال الادبية ، نيابة عن عامة القراء ، ليرى هؤلاء فيما يقرءونه آمادا وأبعادا ومستويات لم تكن لتخطر لهم على بال ، لولا أولئك النقاد .

زكى نجيب محمود

وما كدت أظفر بهذا السفر الجليل ، الذى أخرجه حديثا الاستاذ **الدكتور عبد الرحمن زكى** عن **« القاهرة ـ تاريخها وآثارها ـ من جوهر القائد الى الجبرتى المؤرخ »** حتى انكببت عليه ، ارتحل بين صفحاته فى ربوع القاهرة ، وكأننى أعوض بهذه الرحلة القرائية اليوم رحلات أسبوعية كنت فى صباى أنفق فيها بياض النهار من صباحه الى مسائه سائرا على الاقدام فى أحياء القاهرة ، لا بل زدت على ذلك بفضل هذا الكتاب الجيد استماعا الى الرحالة والمؤرخين يصفون لنا القاهرة فى عصورهم : **ابن حوقل ، وناصر خسرو ، وأبو الصلت** فى أيام الفاطميين، **وابن جبير ، وعبد اللطيف البغدادى ، وابن سعيد** فى أيام الايوبيين ، **وابن بطوطة ، والمقريزى** فى عهد المماليك البحرية ، **وابن خلدون ، وفون هارف الالمانى** فى عهد المماليك الجراكسة ، كما قرأت ما كتب عن القاهرة أيام العثمانيين وأخيرا عن قاهرة المماليك الجراكسة كما قرأت الجبرتى .

رحلة طويلة ارتحلتها على ساعات فى أيام ، فاجتزت بها من ثنايا المكان ومن لحظات الزمان ما تتيحه الحياة الواقعة لمن أحب القاهرة قلبا وقالبا .

● قد آن لنا أن ننظر الى هـذا التاريخ البلاغى والنقدى نظرات جديدة ، تقوم هذا التراث كله وتصفه أدق وصف ، والأهم من ذلك ترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وأن يكون النواة لنقد عربى جديد ٠

مؤثرات دامغة فى نقدنا القديم

أكثر ما يشغل بال الكاتبين فى البلاغـة والنقد العربيين هو الكشف عن خطوات التاريخ فى هذين البابين المتقاربين من أبواب الأدب ٠ ولعل دراسة **الدكتور محمد مندور « النقـد المنهجى عنـد العرب »** ــ وكانت رائـدة فى زمانها ــ من أهم الكتب التى حاولت أن تكسر هذا التيار التاريخى الراصد بمحاولة استخلاص فكرة عامة عن الاتجـاه المنهجى : ميـلاده ، وازدهاره ، واضمحلاله ، وان تكن قد اضطرت الى تسلسل تاريخى مواكب متماثل فى سبيل هذه العملية ٠ من هنا نجد كثيرا (أكثر مما يجب) من التشابه فى هذه الدراسـات التى تترجم للناقد أو البلاغى وتشرح كتابه وتحاول أن تضفى على المؤلف من المدح ما يستحقه لقيامه بهـذا العمل أو ذاك فى تاريخ الأدب ٠ وقد يجدد البعض فيتتبع تاريخ فكرة البيان أو البديع أو مشكلة اللفظ والمعنى أو السرقات ، فاذا به، لأن أكثر المؤلفين المعروفين قد تعرضـوا لكل هذه المسائل ، يدفع الى الوقوف بهم واحدا واحدا وكتابا كتابا ٠ وهذه الدراسات لا أتعرض لها فى كلمتى هذه بتقويم أو بحث وانما أذكرهـا لمجرد أن أقول انه **قد آن لنا أن ننظر الى هـذا التاريخ البلاغى والنقدى نظرات جديدة ، تقوم هذا التراث كله وتصفه أدق وصف ، والأهم من ذلك ترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وان يكون النواة لنقد عربى جديد ٠**

■

ان النقد الغربى قد اعتمد اعتمادا وثيقا على تراث يونانى ضخم القيمة واسـع الأفق ثم على صورة أقل منه فى أكثر النواحى هى التى أورثها الرومان باللاتينية للقرون الوسطى ٠ ولكنهم من خلال دراسة هذا التقديم تحت أضواء متجـددة استطاعوا أن يجدوا الحياة والحيوية التى تنعش نقدهم المعاصر وتعمق مسائله وتوسع آفاقه ٠ وقد أخذنا ببعض هذا النقد الغربى وأفدنا منه ولاشك سعة وعمقا وخاصة فى بعض الأشكال الأدبيـة

● اذا نادى الشعراء المحدثون فى زماننا بأن الشعر غير المقفى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم الى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم أجزائها فى وحدة فنية متكاملة، افنضيق بهم ذرعا ونطالبهم بالعودة الى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون أن نحس مسئولية هذه المطالبة ٠

دكتورة سهير القلماوي

التى لا نكاد نجد لها فى التراث مثيلا وبالتالى ليس حولها رصيد من النقد العربى الأصيل مثل المسرحية والرواية ٠

ولكن فى الشعر يختلف الامر ٠ فالشعر فن العرب القولى الأوحد تقريبا (اذا سلمنا ان الخطابة منطق وليست أدبا) ولقرون طويلة قد عاش وحوله تراث ضخم من نقد عربى أصيل يمتد عبر قرون وقرون ٠ وقد آن لنا أن نستخلص خصائص هذا النقد العامة لتكون كما أسلفت دليلنا فى ايجاد النقد الأدبى العربى الحديث الأصيل ٠

وهذه محاولة تصف أهم المؤثرات التى تدخلت فى تاريخ البلاغة والنقد العربيين فجعلتهما يصلان الينا على ما هما عليه من خصائص وسمات معينة فلعلنا بتأمل هذه العوامل نستطيع أن نرى هذا التاريخ الحافل فى نور جديد ٠ ولعل هذه الرؤية تعين على اضاءة طريق نقدنا الحديث ٠

فمثلا تدور فى شعرنا الحديث معركة حول الجديد والقديم ويقول كثير من النقاد ان هذه سنة الحياة الأدبية ولقد عرف العرب هذه المعارك منذ زمان بعيد ، ولكن تاريخ النقد العربى لم يعرف هذه المعارك بهذا المعنى الحديث ولا هى كانت أصلا معارك بين الشعراء أنفسهم ٠ ولقد تحكمت فى هذه المعارك كما تتحكم اليوم عوامل خارجة عن دنيا الأدب والفن فأخرجتها على نحو مخالف لما قد نظن بادىء ذى بدء انها كانت عليه ٠

ما القدامى وما المحدثون فى النقد القديم ؟

القدامى كانوا الشعراء الذين يجوز الاحتجاج بقولهم فى عملية تدوين اللغة ، مفرداتها وقواعدها ٠ والقدامى كانوا الشعراء الذين يمكن أن يستشهد بقولهم ٠ أما المحدثون فشعراء لسبب أو لآخر ، لسبب تقدم زمانهم وسكنهم الحاضرة بدل البادية ، أو لسبب اختلاط نسبهم فاذا هم من الموالى ، أو لغير ذلك من أسباب ، كان لا يعتد بشعرهم ولا يستشهد به فى هذه العملية ٠

ولقد ترك هذا الظرف التاريخى تأثيرا رهيبا ما يزال ممتدا الى اليوم ٠ فقد قدس فنيا الشعر الجاهلى وقدس فنيا أو كاد الشعر المطبوع أو غير المتكلف وقد مال الشعراء والنقاد الى الاعجاب بالارتجال وعدم التكلف وبالفطرة الخ ٠٠ وعبثا حاول الشاعر أن يدافع عن جديده وأن يمعن (أو يصل حتى الى « الاحالة » كما يقول القدامى عن **أبى تمام**) ليعجب اللغويين فيحتجون بشعره وترتفع قيمة هذا الشعر فى البيئة العربية ٠ **ولولا جمهور الموالى فى وظائف الدولة وبلاط الخلفاء ما استطاع الشعر الجديد شعر الحضر أو شعر الموالى أن يصمد فى البيئة ويعيش** ٠ ولقد حاول ناقد مثل **ابن قتيبة القاضى** الدينورى العادل أن يبشر بنظرية فى ألا يفضل قديم لقدمه ولا يترك حديث لحداثته ٠ « فلم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن » كما يقول ٠ ولكنه هو نفسه وفى نفس المقدمة التى يعدل فيها بين القدامى والمحدثين يقول وليس لمحدث أن يخرج على عمود الشعر القديم وانما لا بد من أن يلتزم نهج القصيدة الجاهلية ، بكل دقة ٠ يقول « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب

المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا بالمنزل الداثر الخ ٠٠ »

والدافع لكل هذا عامل أقوى تأثيرا من كل العوامل فى تاريخ أى نقد أدبى ٠ ذلك أن جمع اللغة كعملية كانت تتم تحت راية القرآن الكريم ذلك ان المفسرين احتاجوا الى رصد اللغة ، ألفاظها ، ومعانيها ، والشعر المستعمل لهذه الألفاظ استعمالا معينا هو الشاهد على هذه المعانى ٠ من هنا جمع الشعر فى ظل تفسير القرآن الكريم ٠ وأخذ حتى فى الشكل بعض التأثيرات الظاهرة ٠ انظر الى كتاب الأغانى وحدثنى فيما يقال روى فلان عن فلان عن فلان أن بشارا ولد سنة كذا ٠ اليست هذه من تأثر طريقة جمع الحديث وتوثيقه التى استمرت فى كل أفرع العلوم المتصلة بالاسلام دينا وتاريخا ٠

وبيئة اللغويين أو جماع اللغة على الأصح تحكمت بذوقها دون شك وفرضت مقاييسها على الشعر العربى يقول **الخليل بن أحمد** « انما أنتم معشر الشعراء تبع لى وانا سكان السفينة ان قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم والا كسدتم ٠ » ويؤلف **المرزبانى** كتابه « **الموشح** » فى مآخذ العلماء على الشعراء ٠ وهكذا مما يطول تفصيله٠ ولكن الم يكن للعرب من تاريخ شعرهم ما يشجع على قوة تأثير هذا العامل ٠ السنا نجد فيما وصلنا من قول متناثر فى تقويم الشعر الجاهلى ما يدل على احتفاء العرب بالألفاظ ودلالاتها أكثر من احتفائهم بالمضمون : بالموقف العاطفى أو زاوية الرؤية أو الفكرة كما نقول اليوم ٠

لقد عاش الشعر العربى قرونا يروى ولم يكن شعرا بدائيا هذا الشعر الجاهلى والاسلامى الذى ظل مرويا الى عصر التدوين ، وانما كان شعرا قد بلغ ذروة الجودة ، بل ظل مثلا أعلى يحتذى حتى العصر الحديث ٠ هذا الشعر الجيد الذى يروى يفرض أن تكون عملية نقده عملية جزئية تتمعن الألفاظ وتقف عند نتف المعنى وتنقد الاستعمال اللغوى للفظة ٠ بهذا كان يدور النقد فى أسواق عكاظ ثم المربد ، وبهذا كانت تنقد أم جندب زوجها أمرأ القيس وتقارن بينه وبين علقمة فى القصة المعروفة ٠

شعر ممتاز يروى يحتم التأمم الجزئى فى جمال البيت أو المقطوعة على الأكثر وهى التى يمكن أن تعلق بذاكرة الناقد ٠ وحتى لو كان الناقد راوية شاذ الحافظة قوة ودقة فان عملية التأمل تحتاج الى أكثر من القدرة على تسميع القصيدة واعادتها ٠

وتمسك العرب بالوزن والقافية تمسكا موروثا لأنه وسيلتهم الى الحفظ كما انه وسيلة الاستعانة بفن الموسيقى لتعميق أثر الكلمة واكسابها طاقة جديدة الى طاقاتها الأصلية ٠ ودخلت الاسلام أمم أخرى وتعلم أهلها العربية وفى شعرهم أوزان أخرى فنقلوا الوزن العربى لاحكام حلقاته وقوة موسيقاه فدخلت الأوزان العربية الشعر الفارسى ٠ وتقف القافية فى لغتهم موقفا قلقا ٠ ان غزارة اللغة العربية كانت تتيح القافية الرتيبة ولكن فى الفارسية ما الموقف ؟ ويقول بعض علماء اللغة انه من أسباب دخول كثير من الألفاظ العربية الى اللغة الفارسية الى جانب سبب الدين والاشتراك فى ادارة الدولة استعمال الشعراء للقافية الواحدة واستعانتهم بالكلمة العربية لسد النقص عندما تتأزم معهم القافية فى لغتهم الأصلية ٠

وكانت القافية بمثابة النقطة التى تدل على نهاية الجملة فى الطباعة الحديثة ، عندها يتم المعنى ٠ فعاب العروضيون فرش الجملة على أكثر من بيت واحد ٠ واستحكمت حلقات البيت الواحد بحيث يؤدى جميلة واحدة تامة مما يسهل تداوله وحفظه فيشيع أيضا على السنة الناس هجاء ومدحا ٠ والعرب تريد لمدحها وهجائها خاصة ان يشيع بين الناس فهذا أمعن فى أداء الغرض منه٠ كل هذا جعل البيت الواحد أو ما فى حكمه هو الوحدة المتعامل بها فى النقد ٠ وهذا فرض التأمل الجزئى والتأمل الجزئى قطعا يقود الى تأمل المفردات أى الألفاظ ودلالاتها ٠

يعاكس هذا التيار ظهور النص القرآنى فى حياة العرب ودخوله بعنف فى مفهوم البيان الذى يمثل الذروة المعجزة بجماله وسحره ٠ ولقد قرنوا أثره أول سماعه بالشعر وبالسحر معا يقول **عتبة بن ربيعة** وقد أوفدته قريش ليفاوض

الرسول (ص) ، فى أمر رسالته « انى سمعت قولا والله ما سمعت مثله قط ، والله ما هو بالشعر ولا بالسحر ولا بالكهانة ، يا معشر قريش أطيعونى وخلوا بين هذا الرجل وبين ما هو فيه » .

وفى النص القرآنى تعى الذاكرة آيات يتلو بعضها بعضا فى تسلسل محكم وتتولد الصور المتكاملة على هدى جملة آيات . أفنعجب بعد ذلك أن تنشأ فكرة التكامل أو « الكل » فى النص الأدبى فى كنف دراسة اعجاز القرآن لا فى كنف دراسة الشعر والشعراء . فلقد تساءل البلاغيون ما سر الاعجاز وتساءل المتكلمون أيضا هذا السؤال . وكانت ردودهم متشعبة متعددة منهم من قال بتشريعه ومنهم من قال بالصرفة أى صرف الناس عن أن يأتوا بمثله واختلفوا فى هذا أتكون الصرفة لزمان محدود ولقوم محدودين هم العرب أم انها لكل قوم ولكل زمان وهكذا . ولما نشر **عبد القاهر الجرجانى** مذهبه (الذى لم يدرس دراسة كافية بعد) عن أن الاعجاز ليس فى اللفظ ولا فى المعنى وانما هو فى النظم أى فى علاقة الكلمات بعضها ببعض ، وهو مذهب كما هو واضح شديد الشبه بأحدث المذاهب فى النقد الغربى الحديث . نظرية العلاقات تلك التى يتبناها أكثر من ناقد حديث . **لما نشر عبد القاهر مذهبه كان ذلك فى ظل الدراسة لنص قرآنى وليس لنص شعرى .** وهذا له دلالته كما نرى .

لقد أدى عامل الرواية للشعر الممتاز فترة طويلة كما أسلفنا الى الاتجاه نحو النقد اللفظى فى تاريخ النقد اللفظى فى تاريخ النقد العربى . فلما جاء تدوين الشعر تحت راية تفسير القرآن الكريم وعملية جمع اللغة تقوى العامل القديم بالظرف الحديث فاذا به يدمغ تاريخ البلاغة وذوق النقاد والبلاغيين .

وان تكن دراسة الاعجاز فى القرآن الكريم قد وصلت (بفضل فرض القرآن الكريم نفسه للنص المتكامل) الى نشوء نظرية العلاقات أو النظم فان هذه الدراسة دراسة الاعجاز فى الوقت نفسه قد عمقت الاهتمام باللفظ الفرد . ذلك ان النص فى هذه الحالة لم يعرض على السامع ليحكم فى امره أو ليفكر فى تقويمه وانما هو يعرض على انه المثل الأعلى فى البيان . وعلى ذلك فمهمة الناقد محصورة فى تلمس أسباب الجمال الذى سلم بأنه موجود فعلا . وهنا يكون الاهتمام بالطبع بالتتبع اللفظى والجزئى فى محاولة استخلاص نواحى الجمال . ولما طال الزمن ازدادت هذه المحاولة دقة وجزئية فى سبيل أن يجد الدارس جديدا يقوله لم يلتفت اليه غيره من قبل ، أو فى سبيل أن يحاول التعبير عما يحس من روعة لا يعرف بالدقة (شأن الروعة دائما) مما تنبع وما الذى أوجدها . فالأغلب أن تشترك عناصر عديدة فى سبيل ايجاد الروعة الأسلوبية . ومن خصائص هذه الروعة أن يجد الدارس عادة جزئية جديدة يمكن أن تضاف الى ما سبق من قول وبهذا تضخمت التفاسير عبر التاريخ الطويل وملئت بكثير من التفصيلات وبصرف النظر عن فائدتها فى نقل الاحساس بالروعة الى زماننا أو تعميقه فهى فى حد ذاتها وثائق هامة لذوق العصر ومعاييره ومقاييسه لو درست من هذه الناحية لأفادت كثيرا فى دراسة تطور الذوق الفنى العربى .

وأمام المثال الذى يجب أن يحتذى من شعر جاهلى اكتسب قدسية بفضل اللغويين (وقد يستحق بعض هذه القدسية بلا شك) وأمام المثال المعجز من النص القرآنى الذى يعاش بشكل أو بآخر يوميا فى حياة المسلم كان لا بد من عملية ارتداد داخلى فى النص تغوص وتتأمل وتبحث عن الجزئية خارج الذات النافدة .

ويأتى عامل خطير فيعمق هذا الاتجاه نحو اللفظ والجزئية فى النقد العربى وان يكن موقوتا بزمان بعينه . وهو التنافس بين العرب والموالى وافتخار العرب عليهم بأن القرآن الكريم نزل بلسان عربى مبين . فأمام ما كان يمكن أن يفخر به الفرس من تقدم حضارى وتاريخ مشحون بالأبطال والآلهة والملوك لم يكن عند العرب أبلغ من لغتهم وبيانها يفخرون به ، وقد رجحت بها كفتهم دون ريب . هذا البيان ما كان يمكن أن يضغط على المعنى ، المعانى كما يقول **الجاحظ** فى النص المعروف من كتابه الحيوان « مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، انما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك . فانما الشعر صناعة وضرب من النسج

الخ » ومنذ ذاك نجد تعصبا لا يكاد يشذ عنه أحد الا قليلا أمثـــال **ابن قتيبة** ينصب على اللفظ واعلاء شأنه عند كل البلاغيين. وان كانت موجة الشعوبية ظلت قرونا ثم انتهت فان أثرهـــا فى التاريخ وفى الفرق الاسلامية وفى البلاغـــة العربية لم ينته بعد .

لقـــد فخر العرب ببيـــانهم ودخل الموالى ينافسون فى هذا المضمار . واحتاجوا الى تعلم العربية والى تفسير القرآن الكريم وتفسيـــر مجازه بنوع خاص فتعلم اللفظ ومعناه القاموسى أمر ميسور ولكن الاســـتعمال المجازى يصعب ادراك مراميه على غير أهل اللغة . ومن هنـــا كان أول تأليف فى التفسير حول مجازات القرآن الكريم أو حول المشكل من معانيه ولكن الموالى سرعان ما يتعلمون العربية وسرعان ما يدخلون حلبة السباق فى التجديد اللغوى فى الشـــعر فيتقنون فنون البديع ويحاولون التجديد فيهـــا وتعنف المعركة التى يصورهـــا لنا **ابن المعتز** فى كتابه البديع حول هذا التجديد ماكنهه وما قيمته وهل هو تجديد فعـــلا . وابن المعتز يزعم انه تقليد لقديم العرب وهو يحاول اثبات ذلك .

ونشأت تحت ظل معركة البديع وبتأييـــد من بدايات جاهلية فى الوقت نفسه حمى البحث عن القديم الذى يخفف من شأن الجديد المبدع . فى ظل هذه المعركة وشعارها « أنتم أيها الموالى مقلدون » أخذت المنافسات بين الشعراء تنحو نحو اثبات هذا التقليد . واذن فاثبات الأخـــذ عن القدامى مطلب كل من يريد أن يجرح شاعرا من الشعراء . وكلما شاع صيت الشاعر كانت المعركة أعنف . وهـــذا الخضم الزاخر المبثوث فى الكتب التى تعالج شـــعر المتنبى من حيث سرقاته أو أخذه من القدامى ليس الا صـــورة من صور ذروة هذه الموجة التى بدأت بالرد على الموالى لاضعاف شأن جديدهم .

واعتلت السرقات الأدبية مركزا هامـــا فى دراسة الشعراء ومنافساتهم ونقائضهم . وفى المنافسة بين **البحترى وابى تمام** فصول وفصول تكتب فى أخذ كل منهما عن القدامى وأخذ كل منهما عن الآخر . وكل هذا فى نظرى يستتبع التعامل باللفظ وبالجزء المحدود وبالبيت الواحد أو حتى بالجزء من البيت .

وهكذا نستطيع أن نتتبع هذا الاتجاه ونعدد أسبابا وأسبابا أدت كلها الى أن يكون النقـــد الشعرى معتمدا على اللفظ وعلى الجزء مما آثـــر فى تأليف الشعر وابداعه قرونا وقرونا .

من هنا تأخذ صيحة أصـــحاب الديوان فى العصر الحديث بوحدة القصيدة العربية كل ثقلها فى مجال تطوير الشـــعر والنقد على ســـواء . فهذا ميراث رهيب تكاثفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة الى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت الى وحدة اللفظ وكان لا بد من صـــيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أسر هذا الميراث الدامغ عبر كل هذا التاريخ الطويل .

فاذا نادى الشعراء المحـــدثون فى زماننا بأن الشعر غير المقفى وغير المحكم الوزن هو وسيلتهم الى وحدة القصيدة العضوية وتلاحم أجزائها فى وحدة فنية متكاملة أفنضيق بهم ذرعا ونطالبهم بالعودة الى الوزن المحكم والقافية الرتيبة دون أن نحس مسئولية هذه المطالبة . اننا أمام ضخامة المهمة ، مهمة تجديد القصيدة العربية ، لا بد من أن نتلمس كل جهد وكل اتجاه ونرعاه بمعايير فنية ومقاييس جمالية متطورة ، كما تطورنـــا ولا شك خلال قرون وقرون ، لعـــل فيـــه أو بواسطته تكون الســـبيل الى التعبيـــر الفنى الكامل . أقول هذا لا دفاعا ولا هجوما وانمـــا احساسا بعسر هذا التغيير وضرورته فى الوقت نفسه . فكل شاعر يحاول أن يجد طريقه الجديد الاصيل الى التعبير الفنى له على نقاد عصره حق الدرس والتقويم لتجربته قبل أن يفرضوا عليه ما هو مفروض أصلا باقوى مما يتصـــورون . **لقد صاح أقطاب « الديوان » منذ أكثر من نصف قرن ، وكانوا فى صيحتهم جبارين ، بضرورة مراعاة الوحدة العضوية فى القصيدة الحديثة . وكانت تجاربهم خطوة محدودة وقاصرة ولكنها خطوة على كل حال . ومن حقنا أن نجد فى الجيل اللاحق نفس حراتهم وقوتهم لا فى التبشـــير بالفكرة هذه المرة انما فى تطبيقها باوسع وانجح مما فعلوا .**

« سهير القلماوى »



ثـــورة التحـــرّر والاشـتراكيـة



عقدت بقاعة المؤتمرات بنقابة المهن التعليمية بأرض الجزيرة بالقاهرة ، ندوة افريقيا ـ **ثورة التحرر والاشتراكية**، من ٢٤ الى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٦٦ • واشتركت فى تنظيمها **مجلة مشاكل السلام والاشتراكية الدولية** (وتصدر بمدينة براج) **ومجلة الطليعة القاهرية** • وذلك استجابة لطلب كثير من الأحزاب الثورية والمنظمات التقدمية فى افريقية • واشترك بأعمال الندوة نحو السبعين من المفكرين والشخصيات العامة والسياسية من ثلاثة وعشرين حزبا ومنظمة افريقية •

ولقد افتتحت الندوة بكلمة القاها السيد **لطفى الخولى** رئيس تحرير مجلة الطليعة ، أبان فيها أهمية افريقية فى المجتمع الدولى سيما من ناحية امكانياتها الاقتصادية الهائلة • ثم قرر بان اهتداء كثير من الحركات الثورية الرائدة فى افريقيا بالقوانين العامة للاشتراكية وسعيها لتفهم حقائق العصر وتوجيه النضال الثورى فى ضوء أفكارها الخلاقة والسعى لاثراء هذه الأفكار بالخبرة ، كل هذا يضع أمامنا مسئوليات جسيمة وتاريخية تتجسد فى هذا الالتحام العضوى العميق بين مرحلتى التحرر الوطنى والثورة الاجتماعية بآفاقها الاشتراكية •

وفى وسط التصفيق المدوى قرئت رسالة السيد الرئيس **جمال عبد الناصر** الى الندوة وقد جاء بها : « **ان الواقع الافريقى المعاصر والقضايا الافريقية الراهنة والتيارات التى تهب على افريقيا قوية وعنيفة ، تحتاج اليوم اكثر ما تحتاج الى نظرة عميقة تلقى ببصرها على الصورة الشاملة وتقوم بدراستها وتقييمها بقصد ان يكون من ذلك قوة متجددة للنضال الثورى على الأرض الافريقية • ان هذه السنوات الست ـ منذ أن بدات اعلام الاستقلال ترتفع بسرعة فوق مناطق كثيرة من القارة الى اليوم ، حيث لا تزال السيطرة الاستعمارية تمسك بقبضتها شعوبا عديدة وحيث لا تزال الاحتكارات تعزز وتوسع مواقعها ، وحيث لا تزال التفرقة العنصرية تمارس دورها المروع واللا انسانى ـ هذه الفترة تستحق منا أن نوفر لها كل ما نستطيع من قوة التركيز الفكرى والقدرة على التحليل العلمى ، لكى نستبين بأمانة ما كان ، ونقدر بامانة ما يجب أن يكون** » •

وقررت الندوة الوقوف دقيقة حدادا على شهداء القناة • كما تقرر الوقوف دقيقة حدادا على المناضل **المهدى بن بركة** ، مع ارسال برقية الى الجنرال ديجول لاتخاذ كل مايلزم حتى لايتأخر مرة أخرى الكشف عن الحقيقة فيما يتعلق باختفاء بن بركة •

ثم ألقى الدكتور **الكسندر سوبوليف** رئيس تحرير مجلة مشكلات السلم والاشتراكية بحثا عن **بعض مشكلات التقدم الاجتماعى فى افريقيا** » • وقد استهله ببيان التناقض الحاصل بين الامبريالية والاستعمار الجديد من ناحية ، والشعوب الأفريقية من الناحية الأخرى • وتستفحل حدة هذا التناقض بفعل قيام الامبريالية بحشد قواها للدفاع عن مراكزها ، بل وقد اتخذت فى بعض المواقع خطة الهجوم المضاد على القوى التقدمية • وثمة تناقضات أخرى تتصل بالهوة التى تفصل الشعب الافريقى العامل والمستغلين من الأفارقة ، وبين فقر الجماهير وثراء حفنة من الفئة المستغلة ، وبين أساليب العلاقات الاجتماعية العتيقة ومتطلبات القوى الانتاجية • ثم قرر الدكتور سوبوليف أن البلاد الافريقية المستقلة قد ورثت عن العهد الاستعمارى مشكلات اجتماعية واقتصادية عويصة • كما أشار الى حدوث أخطاء فى تطبيق وسائل حل هذه المشكلات •

وبعد أن عرض لطبيعة المشكلات الافريقية وتناولها بالتحليل العلمى الممتاز ، صرح بأن **الدول الاشتراكية تقف الى جانب الشعب الافريقى العامل وأنها على استعداد للتعاون معه فى طريق الاشتراكية الى ان يتم له النصر** • ثم قرر بأن البلاد الافريقية تمور بالانتفاضات وأن لاشىء فى العالم يستطيع أن يصد تطلعات الشعوب الافريقية نحو الحرية والديموقراطية والرفاهية •

وألقى الأستاذ **يوسف السباعى** رئيس وفد الاتحاد الاشتراكى كلمة الاتحاد • فنوه بفائدة الندوة لاتاحتها فرصة تبادل الخبرات والآراء فى المشاكل التى تواجه شعوب افريقيا • ثم بين سيادته الأهداف التى يسعى الشعب المصرى الى تحقيقها بقيادة

الزعيم البطل **جمال عبد الناصر** ومن خلال الاتحاد الاشتراكي العربي وهو تنظيمه الشعبي الذي يضم قواه العاملة جنبا الى جنب مع القوى الثورية في العالم العربي والمنظمات والقيادات الشعبية في افريقيا وآسيا. وتتبلور هذه الأهداف في حماية الاستقلال الوطني الكامل والدفاع عنه واقرار السلم العالمية على أسس وطيدة من العدل ، وبناء مجتمع جديد ينتفي فيه استغلال الانسان للانسان وتتوافر فيه العدالة الاجتماعية والكفاية والكرامة الانسانية والرفاهية المطردة. وأبان سيادته حتمية الحل الاشتراكي للمشكلات الأفريقية بسبب الضغوط التي يمارسها الاستعمار الجديد والامبريالية التقليدية • وهذا يتطلب أن نولي عملية تكوين الكوادر السياسية والفنية اهتماما كبيرا ، في نفس الوقت الذي نواصل فيه عملية التصنيع التي تعتبر شرطا أوليا لتحقيق الكفاية، مع تنويع الحاصلات الزراعية • ثم صرح سيادته **بأن مصر تلتزم بأهدافها في مساندة الحركات الوطنية في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية وفي المساهمة بدورها في الكفاح السياسي والعمل الاقتصادي على السواء •**

وألقى الأستاذ **فؤاد محمد شبل** عضو وفد الاتحاد الاشتراكي العربي بحثا عن الاستعمار الجديد ومعوقات التنمية : أبان فيه أنه مهما يكن من أمر الصعوبات التي تجابه ارتقاء الأمة في المجال السياسي ، فانها لن تمثل سوى جانبا ضئيلا من العقبات التي تعترض تقدمها الاقتصادي • فقد تيسر اعلان استقلال البلاد الأفريقية الواحد تلو الآخر ، الا أنه يصادفها جميعا مشكلات اقتصادية يتوقف على حلها ، سيرها في طريق التقدم الاقتصادي المثمر • فثمة حقيقة لا تماري مبناها أن الاستعمار مايزال مستمسكا بأهدافه بعد أن غير أسلوبه بمعنى أنه يسعى للابقاء على استغلاله على الأقل - بل ومحاولا تدعيم قبضته على البلاد التي كان يستعمرها سياسيا واقتصاديا • وبعد أن عرض الاستاذ شبل للمفارقات الجسيمة بين الشعوب بعضها بالقياس الى بعض أبان أن ٢٠٪ من سكان العالم يحظون بثلثي الناتج العالمي • ولا يجاوز دخل القارة الافريقية ٢٪ من الدخل العالمي • ويبلغ متوسط دخل الفرد الأفريقي أقل من تسعين دولارا سنويا ، وهذا يعادل ١/١٢ من متوسط نصيب الفرد من الدخل القومي في الدول الصناعية المتقدمة • ولا يكمن حل المشكلة الافريقية في تدفق الاموال عليها من الخارج أو في تزويدها بالخبرة التكنولوجية الاجنبية ، بل يقع على الافريقيين أنفسهم الجانب الأعظم من عبء تقدم بلادهم الاقتصادي • **وانتهى الاستاذ فؤاد شبل من حديثه الى أن الحل الاشتراكي هو صخرة النجاة للافريقيين • وطالب التعاون بين الافريقيين لمواجهة التحديات الاستعمارية**

ولقد حفلت الندوة بالبحوث القيمة• من ذلك البحث الذي أعدته **أسرة الطليعة** ويتناول الكفاح المعادي للامبريالية بأفريقيا في المرحلة الراهنة ، على أساس استعراض الرصيد القائم من المكاسب والخسائر للمعركة التاريخية المستمرة - على مستويات مختلفة ومن خلال ظروف متنوعة الطبيعة - بين القوى الثورية الأفريقية والقوى الامبريالية وقواعدها في أفريقيا ، وذلك من أجل التحرر الوطني والتقدم

ثم أبان أن أسلوب الثورة الافريقية ضد الامبريالية يتميز بطابع جديد مداره التلاحم الموضوعي الذي تقضيه الظروف الواقعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كما تتم الثورة الافريقية في مناخ أصبحت فيه الاشتراكية ظاهرة عالمية ، كما أنها جزء لا يتجزأ من مسار الانسانية التقدمية ضد الامبريالية والتخلف واستغلال الانسان للانسان والحرب • وتحدث الاستاذ **لطفي الخولي** عن تأثير السيطرة الاستعمارية على الاقتصاد الافريقي ، فقرر بأنها قد حالت دون تطوير الاقتصاد القومي للبلاد الافريقية بحيث ظلت باستمرار لا تنتج سوى المواد الأولية • ونجحت الدول الاستعمارية في جعل « **نسب التبادل** » في التجارة الدولية تتطور في صالحها • **وأخيرا أشار الى التحديات الهائلة التي تواجهها الثورة الافريقية وأنه تقع عليها مسئولية تشييع الاستعمار بكل قواعده واحتكاراته - القديم منه والجديد - الى القبر •**

وقدم **المجلس الاعلى للثورة الكونغولية** بحثا عن النضال ضد الامبريالية في افريقيا في المرحلة الراهنة • قرر فيه انه وان أعلن استقلال ٣٨ دولة أفريقية ، لكن الاستعمار الجديد يسيطر على معظم أجزاء القارة في الوقت الحاضر • اذ لم ينجح معظم البلاد الأفريقية في تغيير الهياكل الاستعمارية، وظلت جميع ثروات أفريقيا تنساب لصالح الشركات المستغلة • وطالب بالعمل على كشف مناهج مناسبة للتخلص من ربقة الاستعمار والامبريالية، وأن على منظمة الوحدة الافريقية أن تدافع عن المصالح الحقيقية للشعوب الافريقية •

ولخص **وفد جبهة التحرير الوطني الجزائري** أماني الشعوب الأفريقية في خمس نقاط • وحدة شعوب القارة - القضاء على الاستعمار الجديد والقديم في القارة - تنمية التعاون بين الشعوب والدول الافريقية - العمل على نزع السلاح - عدم انحياز افريقيا وازالة القواعد العسكرية الاجنبية من كل القارة •

ونادى **وفد المؤتمر الأفريقي الوطني** (على لسان عضوه ج•ب• ماركس) بأن تحرير جنوب أفريقيا هو أعظم الاعمال أهمية وأشدها الحاحا للثورة الافريقية • فلا يزال أعظم مناطق القارة تقدما وأغناها ، تحكمها أقلية بيضاء تتعاون مع الاستعمار والرجعية، وتمارس أعمال القمع والارهاب ضد اغلبية السكان الساحقة • وقرر ان لا مناص أمام الاغلبية من مقاومة عصابة البيض الحاكمة ، الا باللجوء الى استخدام القوة العارمة •

وبين **ستيفين نكومو** عضو وفد زيمباوي (روديسيا) مدى تغلغل رؤوس الأموال البريطانية في بلاده : اذ تجاوز قيمتها مائتي مليون جنيه استرليني • ومن هذه البلاد ، يحصل الاستعمار البريطاني على قدر ضخم من المواد الأولية • وذكر أن حكومة سميث الغاشمة أودعت السجن حوالى المائة ألف مواطن أفريقي ، ولا تفترق أحوالهم التعسة عن أحوال سجناء النازي •

وفي نهاية الندوة ، أعرب المجتمعون عن شكرهم العميق للسيد الرئيس **جمال عبد الناصر وللاتحاد الاشتراكي العربي** ولمجلتي **قضايا السلم والاشتراكية والطليعة** ، مع ابداء الرجاء بأن تنعقد الندوة دوريا سواء في القاهرة أم في غيرها من عواصم البلاد الافريقية • وذلك لكي يتبادل المفكرون الاحرار المناضلون وجهات النظر بشأن الموضوعات التي تتصل بمشكلات القارة وكفاح الشعوب ضد الاستعمار الجديد ونظم الحكم التي تمارس التفرقة العنصرية ، وبحث أشكال ومناهج التنمية في الدول الافريقية المتحررة والبناء الاشتراكي للمجتمع الافريقي ، ووسائل حل المشاكل الزراعية والتصنيع والتخطيط•

فؤاد محمد شبل

اتجـــاه النقــــد الموضـــوعى

دكـــــتور رشــــاد رشــدى

● لمان كان النقد الموضوعى هو النقد الذى يهتم بالقاء الضوء على العمل الفنى كبنيان له كيانه الذى ينفرد به ، لم يعد يجوز لأى نقد آخر ان يعد نقدا فنيا .

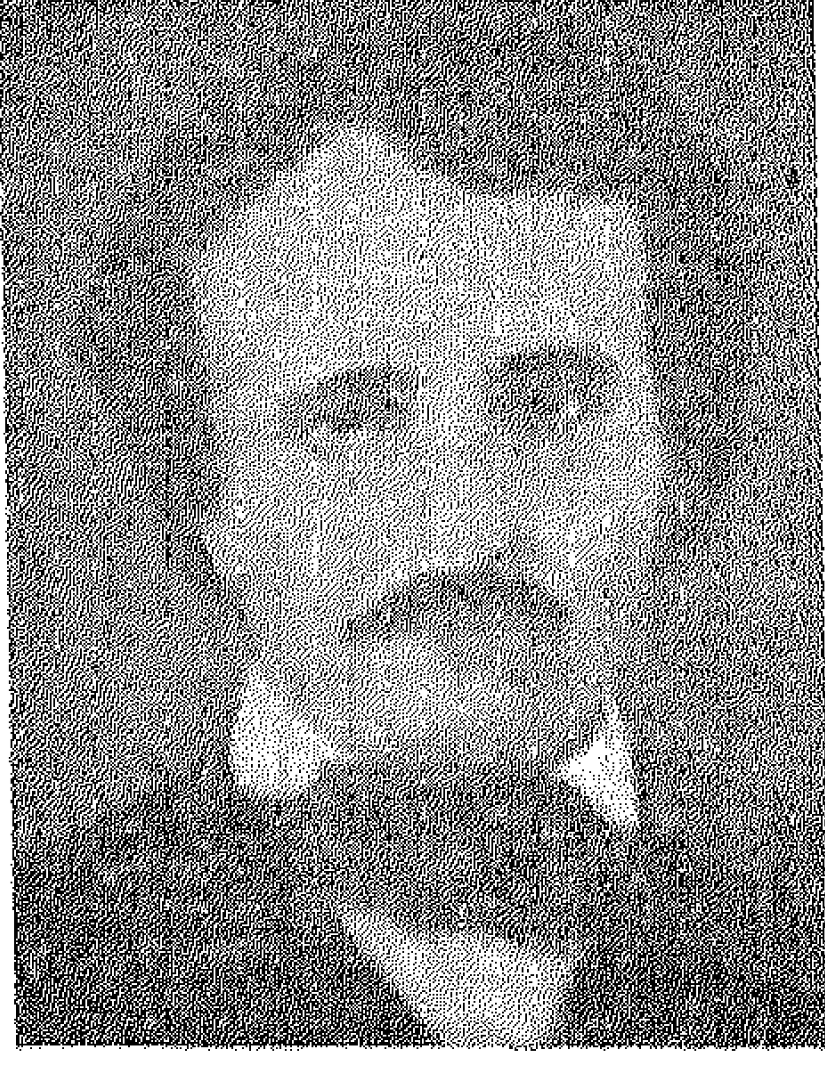
● العمل الفنى الجيد له توافقه وانسجامه الداخلى ، وعلى هـذا الانسجام يتوقف الاثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفنى مع الحياة أو اختلافه عنها .

● كما ان الشعر أو الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب ان يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجيـة ويركز اهتمامه فى العمل الفنى كعمل فنى .

النقد الموضوعى هو النقد الوحيد الذى يمكن أن نعتبره نقـدا فنيـا .. لأنه يستند الى العلم والمعرفة لا بالأخلاقيات أو السياسة أو التاريخ أو الاجتماع وغيرها من ألوان المعرفة بل بالأعمال الفنية وهى الأعمال التى تمثل فى جوهرها نوعا من أنواع المعرفة يختلف عن جميع أنواع المعرفـة الأخرى . **فالمعرفة** التى يزودنا بها الشـــعر لا يستطيع الا الشعر أن يزودنا بها .. **وهـذه النظرة الى الفن هى الأساس الذى يستند اليـه النقد الموضوعى ـ فهو يرى العمل الفنى ككائن مستقل عن كل ما عداه له صـفاته المميزة ..** ولذلك فالنقد الموضـوعى فى تقييمه للعمل الفنى لا يلتفت الى أية اعتبارات خارجية مهما كانت بل يركز كل اهتمامه فى العمل الفنى نفسه من أجل أن يراه فى داخله أو بمعنى آخر أن يراه كعمل فنى له كيانه الذى يشترك فيه مع غيره من الأعمال الفنية والذى هو فى الوقت نفسه يميزه عنها .

ولما كان النقد الموضوعى هو النقد الوحيـد


ت٠س٠ اليوت


١٠١٠ بو

الذى يهتم **بالقاء الضوء على العمل الفنى كبنيـان له كيانه الذى ينفرد به لذلك كان كل نقد آخر غير هذا النقد لا يمكن اعتباره نقدا فنيـا ٠٠** فالنقد الذى يرى العمل الفنى كتعبير عن صاحبه أو عن العصر قد يكون نقـدا سيكولوجيا أو تاريخيا ولكنه بعيد كل البعد عن النقد الفنى ، وكذلك النقد الذى ينحصر فى انطباعات الناقد أو فى استخلاص الرؤيا الاجتماعية أو الفلسفية أو الأخلاقية التى ينم عنها العمل الفنى ٠٠ مثل هذا النقد هو الآخر لا يمكن اعتباره نقـدا فنيا لأنه انما يهتم بكل شىء فيما عدا العمـل الفنى نفسه ومثل هذا النقد لا يفيـد الفن أو تـاريخ الفن فى شىء لأنـه لا يحقق الوظيفـة الرئيسية للنقد وهى القاء الضوء على العمل الفنى ووضعه فى المكان المنـاسب له بين الأعمـال الفنية الأخرى ٠

وأكبر الظن أن الناقد الذى يمارس هـذا النوع من النقد **(الانطباعى أو التاريخى ــ أو الاخـلاقى أو الاجتماعى الخ)** ٠ قد ضـل طريقه الى النقد الفنى وكان الأجـدر به أن يشتغل بالفلسفة أو الاجتماع أو التـاريخ أو غيرها من ألوان المعرفة ٠

والنقد الموضوعى قد عرفه تاريخ الأدب أول ما عرفه على يدى **أرسـطو** وقد ظهر هـذا النقد بعد ذلك فى فترات متفاوته فى تاريخ الأداب الغربيـة ٠٠ ولكن لعـل الفترة التى أضافت الى تراث هذا النقد أكثر من أية فترة أخرى هى الفترة الحديثة منذ العشرينات الأولى لهذا القرن الى يومنا ٠٠ وهى الفترة التى ظهر **فيها ١ ٠ ١ ٠ ريتشاردز ـ وت ٠ س ٠ اليوت ٠٠ وكينيث بـيرك ٠٠ وكليانث بروكس وآلن تيت ـ و ف ٠ ر٠ ليفيز وغيرهم ٠**

والنقد الموضوعى ــ كأى نقد آخر ــ يرتبط ارتباطا وثيقا بنظرة الناقد الى الأدب ٠٠ فالنقد هو وليد هذه النظرة ولذلك لا يمكن أن نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن المجتمع أن ينصب نقده على الموضـــوع الفنى ٠٠ أو بمعنى آخر أن يكون نقده موضوعيا ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة للناقد الذى يرى العمل



ا . باوند

الفنى كوسيلة لنشر مذهب فلسفى أو اجتماعى معين فهذا الناقد لا يهتم بالعمل الفنى فى ذاته وبالتالى لا يمكن أن يكون نقده له نقدا موضوعيا .

فالنقد الموضوعى يستند الى نظرة او الى نظرية موضوعية فى الأدب .. **وهذه النظرية مهما اختلفت تفاصيلها من ناقد الى آخر ترى العمل الأدبى كخلق لا كتعبير .. والفرق بين الخلق والتعبير كبير .. ولكن هذا الفرق هو الذى يحدد نوع النقد ..** فكما قلت لا يمكن أن نتوقع من ناقد ينظر الى الأدب على أنه تعبير عن شخصية الكاتب أو عصره أو بيئته أن يكون نقده موضوعيا .

أما الناقد الذى يستند الى النظرية الموضوعية فى الادب .. أو بمعنى آخر الناقد الذى يرى العمل الفنى كخلق موضوعى فلا بد أن يركز اهتمامه فى العمل الفنى ككائن مستقل وبالتالى لا بد أن يكون نقده موضوعيا .

والنظرية الموضوعية فى الأدب هى التى تسود عصرنا هذا ولكن لعل من أوائل من تبنوا هذه النظرة الكاتب القصصى والشاعر والناقد الامريكى **ادجار الن بو** ورغم أن أكثر من مائة عام تفصلنا عن بو الا أنه يعتبر واحدا منا .

ويعزو (اليوت) معاصرة (بو) الى مبدئين رئيسيين وهما اهتمامه بالتكنيك واصراره على أن الشعر يستمد كيانه من ذاته لا من هدف خارجى .. والواقع أن أوجه الشبه بين اليوت وهو صاحب المدرسة الموضوعية فى النقد الحديث وبين بو كثيرة وقد سجلها النقاد فى أكثر من موضع .. فمثلا يعقد الأستاذ م.هـ. ابرامز المقارنات بين اليوت وبو فيجد أن ما قاله اليوت فى عام ١٩٢٨ من أننا عندما نعتبر الشعر يجب أن نعتبره كشعر وليس كأى شىء آخر ، مطابق كل المطابقة لما قاله بو من أننا يجب أن نعتبر القصيدة فى ذاتها ولذاتها ـ فهى قد كتبت لكى تكون قصيدة من الشعر لا أى شىء آخر ؟ ومثل اليوت . رفض بو فكرة أن الفن تعبير عن النفس فلقد كانت لبو ـ كما لاليوت ـ نظريته الموضوعية فى الشعر وهى التى لا تختلف كثيرا عن النظرية الموضوعية السائدة اليوم بين النقاد أمثال ج.ك. رانسوم وألن تيت و ر.ب. بلاكمور وغيرهم حتى أن البحث العلمى الحديث يرى أن بو هو مؤسس مدرسة (النقد الجديد) وهى المدرسة التى تقوم على مبدأ الموضوعية ويرى كذلك أنه ـ لكى نفهم هذه المدرسة ـ يجب أولا أن نعرف **ادجار آلن بو** .

الشعر كخلق

من أهم الاركان فى نظرية ادجار بو أن الشعر خلق وأن عملية الخلق هى عملية تنازل مستمر من جانب الخالق عن شخصيته .. فليس من واجب الشعر أن ينقد ما هو موجود بالفعل سواء كان موجودا فى مشاعر الشاعر أو فى الحياة من حوله . **اذ ان مهمة الشعر أن يخلق شيئا جديدا ومختلفا فى كل مرة تكتب فيها قصيدة من الشعر** .. وعملية الخلق الفنى هى عملية صنع وما يصنع انما شىء جديد لا نظير له فى الواقع أو فى الحياة .. لأن الخلق يشبه العملية الكيمائية التى هى عملية تحول لا عملية نقل .. فى هذا يقول بو .. وكما يحدث فى الكيمياء الطبيعية . كذلك يحدث فى كيمياء العقل الخالق فمزج عنصرين أو أكثر دائما ينتج عنه عنصر جديد

ليست له صفات أحد العنصرين بل وليست له صفات العنصرين منفردين » ولكن رغم أن للعقل الخالق هـذا التـأثير الكيماوى على العناصر التى تمتزج بفاعليته الا أنه يظل محايدا ·· لا يتغير ولا يتم عن نفسه حتى أننا ننسى الخالق فى العـالم الذى خلقه ·

ولما كانت عملية الخلق تتضـمن · ان لم تكن تحتم حياد العقل الخالق ـ لذلك لا يمكن أن نعتبر الشعر تدفقا للمشاعر بل على العكس هو هروب منها كما يقول **اليوت** ·· فعملية الخلق هى عملية تنازل مستمر من جانب الكاتب عن شخصيته كما قلنا « **أو بالأحرى هى عملية تحويل ما هو ذاتى الى ما هو موضوعى** » وفى هـذا الباب يقول بو « ان شاعرية الشعر تتناسب تناسبا طرديا مع درجة ذاتيته ·· فالقصيدة المليئة بالعاطفة الذاتية المشبوبة هى فى الواقع ليست من الشعر فى شىء لأنها ليست الا صورة مما هو موجود فى نفس الشاعر ولذلك لا يمكن أن تعتبر خلقا » ·

فالمشاعر فى الشعر يجب أن تكون موضوعيـة حقيقة ان المشاعر تؤدى الى الشعر ولكنها لا تكون شاعرية الا عند ما تتخلص من الذاتية بمعـنى أن تصبح شيئا جديدا تختلف عما كانت ·· ويمكن ادراك هذا بشكل أوضح اذا تذكرنا **أن نظرية بو فى الشعر تقوم على أساس أن الشعر ليس فى تمثيـل ما هو موجـود بل فى خلق ما لم يكن موجودا ··**

وكما أن الشعر والمشاعر الذاتيـة لا يتفقـان كذلك الشعر والتلقائية ·· ومن هنا كان اصرار بو على ما يسـميه **بالأثر المطلوب** الذى بدونه لا يمكن أن يقوم أى خلق فنى ·· وهذا الأثر المطلوب يمكن الحصـول عليـه فقط اذا ترجمه الكاتب أو الشاعر الى شىء موضوعى ·· فاهتمام بو بالأثر المطلوب هو فى الواقع سـعى نحو التجسيد ـ نحو احالة الفكرة أو الوجدان الذى يثار فى القارىء الى شىء موضوعى يعادل هـذه الفكرة أو هذا الوجدان ، تماما مثـل المعادل الموضوعى الذى نادى به اليوت عند ما كتب فى ١٩١٩ يقول ان الطريقة الوحيدة التى تعبر بهـا عن الوجدان هى أن تخلق موقفا أو سلسلة من الأحداث التى تثير فى القـارىء الوجدان الذى تريد أن تثيره فيه ··

والحتمية الفنية التى يرى اليوت توفرهـا اذا عادل الجسـم الموضوعى الوجدان معادلة تامـة يصفها بو بأنها تسـاوى التتابع المنطقى الدقيق المتزمت لخطوات حل مسألة رياضية ·· اذ يقول فى (**فلسفة الكتابة**) :

« انى دائما أبدأ بالبحث عن الأثر الذى أريد أن أحدثه فى نفس القارىء ·· وبعد ذلك أبحث عن تركيبات من الأحداث تساعدنى فى احداث هذا الأثر تماما كما أريده ودون أن أترك مجـالا للصدفة أو الحدس » ·

ومن هنا كان اصرار بو على المهارة الفنيـة اذ أنه بالتكنيك فقط يستطيع الكاتب أن يترجم الأثر المطلوب الى جسم موضـوعى وبذلك يمكن تحقيقه ولا مجال بطبيعة الحال فى عملية الترجمة هذه للتلقائيـة ـ بل على العكس فعمليـة الخلق تتضمن الشىء الكثير من التعمد والتصميم ·

والسبب فى ثورة بو على التلقائية ـ وهى فكرة رومانسية كانت سائدة فى عصره ـ انما يرجع الى أن الفنان يجب أن يكون عنده من التحكم فى مادته القدر الكافى الذى يمكنه من أن يشـكل هذه المادة وفقا للأثر المطلوب الذى يريد أن يخلقه فالفنـان سـيد المـادة وليس العكس ولذلك فلا يتطلب بو مواصفات خاصة فى موضـوع الشعر أو مادة الفن عامة فليس المهم ، كما يقول أن تكون هذه المادة غليظة أو دقيقة ·· بل غليظة أو دقيقة بالقدر الذى يسمح لها أن تصاغ بحيث تحقق الأثر المطلوب) ·

فالأثر المطلوب هو الذى يحدد لا شكل المـادة فحسب بل نوعها أيضا ·· وهكذا نرى أن اهتمام بو بالأثر المطلوب بحيث تخضع له كل مكونات العمل الفنى يتضمن فى الحقيقة مسائل غـاية فى الأهمية منها مثلا عدم وجود الموضوع الشعرى مميزا عن الموضوع غير الشعرى ·· فكل موضوع أو كل مادة تصلح للشعر ·· وكذلك عدم وجود المضمون منفصلا عن الشكل ومن القضايا الأخرى التى تتضمنها نظرة بو الى الخلق الفنى على أنه خلق الأثر المطلوب أن الفن ليس تعبيرا عن الذات مما يتطلب من الفنان أن ينظر الى مـادته نظرة موضـوعية اذ أنه عن طريق هـذه النظرة التى

تتضمن المعرفة والمهارة يستطيع أن يختار المادة المناسبة ليصوغها فى الشكل المناسب لكى يحقق الأثر المطلوب أو ما نسميه الآن الأثر الفنى .

بل لقد ذهب بو الى أبعد من هذا عندما أشاد بالدور الذى يلعبه التكنيك فى تفهم الفنان لمادته بل وفى استكشاف هذه المادة فهو يكتب فى (**مارمتيليا**) يقول : ـ

ان التكنيك يعلم الشاعر كيف يستعمل أدواته ـ ومدى فاعلية هذه الأدوات وعن طريق تفحصه لهذه الأدوات يستطيع الفنان أن يفحص ويدرك مادته .. وهكذا تستطيع هذه الأدوات فى النهاية أن توحى اليه بمادة أخرى لها أدواتها التى تناسبها .. »

واذا قارنا هذا بما يقوله الناقد المعاصر « **مارك شورر** » ، فى مقاله « **التكنيك كوسيلة من وسائل الكشف** » ، لأدركنا الى أى مدى كان ادجار بو سابقا لعصره .. يقول (شورر) : ـ « عندما نتكلم عن التكنيك فنحن نتكلم عن كل شىء تقريبا .. لأن التكنيك هو الوسيلة التى تستطيع بها تجارب الكاتب ـ التى هى مادته أن تجبر الكاتب على الاهتمام بها .. والتكنيك هو فى الحقيقة الوسيلة الوحيدة التى يستطيع بها الكاتب أن يكتشف مادته ويطورها ويحدد معناها ويقيمها .. »

الفن كفن

والدعامة الاخرى فى نظرية بو الموضوعية كون العمل الفنى عالما قائما بذاته مستقلا عن كل ما عداه .. فبما أن الأثر المطلوب هو الهدف من الخلق الفنى يتحتم على كل جزء من أجزاء العمل أن يكون فى خدمة هذا الهدف فلو أن أحد الاجزاء لم يؤدى هذه الوظيفة لاعتبر فائضا عن الحاجة ولاعتبر العمل الفنى بالتالى ناقصا .

ولكن الأثر المطلوب لا يعتمد على وظيفية أجزاء العمل الفني فحسب بل وعلى الترتيب النمطى لهذه الاجزاء فلو أن هذا الترتيب تغير بعض الشىء لاختل النمط كله ولتداعى البناء الفنى بالتالى ..

ولكن هذا ليس كل ما يقوله بو .. ففى رأيه أن الاثر الفنى أو الاثر المطلوب لكى يتحقق يجب أن يكون العمل الفنى بعد أن يتم خلقه خاليا من أية علاقة تربطه بالعالم الخارجى فلو ان الكاتب ذيل القصيدة أو القصة بهوامش تساعد على شرحها للقارىء لأدى هذا الى تشتيت الانتباه وبالتالى الى الاخلال بالاثر المطلوب ..

ويؤكد بو حقيقة هامة عندما يقول :

« **ان كل عمل فني يجب أن يحتوى داخله كل ما هو مطلوب لفهمه** »

هذه الحقيقة هى أساس النظرة الموضوعية الى الفن والى النقد معا .. فاستقلال العمل الفنى عن كل ما هو خارج عنه يرجع الى الفكرة الرئيسية فى نظرية بو ـ وهى أن الفن خلق وليس ترديدا أو تقليدا للحياة . وبو لا يمل من تكرار هذه الفكرة وتأكيدها **فالفن شىء والحياة شىء آخر** . ولذلك فهو لايغتفر للنقد الخطأ الشائع **(فى النقد المتخلف)** من معالجة العمل الفنى كأنه قطعة من الحياة كتناول شخصية ما فى مسرحية ما ـ **هاملت مثلا** ـ على أنه انسان حى بدلا من تناوله على أنه شخصية درامية فى مسرحية معينة هى مسرحية هاملت .. فمطابقة الشخصية للحياة أمر لا يعنى النقد أو الفن فى شىء .. **الذى يعنيه علاقة الشخصية بالموضوع المسرحي ومدى وظيفية هذه العلاقة** ، ويخلص بو من هذا بأن مطابقة العمل الفنى للواقع أو بمعنى آخر ما أجمع الناس على تسميته بالواقعية أمر يجب أن يظل بعيدا كل البعد عن حكمنا على الفن .. ويتفق النقد الحديث فى هذا مع بو اتفاقا واضحا فليس المهم أن يتصرف هاملت كما يتصرف الناس فى الحياة بل المهم أن تصدر تصرفاته عن شخصية محددة المعالم وأن تخدم هذه التصرفات تطوير الحدث فى مسرحية هاملت . وهو الامر الذى لا يتأتى الا اذا كانت هذه التصرفات جزءا من نمط عام متوافق وهو مسرحية هاملت . **فالعمل الفنى الجيد له توافقه وانسجامه الداخلى .. وعلى هذا الانسجام يتوقف الاثر المطلوب لا على اتفاق العمل الفنى مع الحياة أو اختلافه عنها ..**

ومن الاركان الهامة فى نظرية بو الاساس الذى يفرق به بين الفن وغير الفن .. **فغير الفن يزودنا بالمعرفة أما الفن فيزودنا بالسرور ..**

ولذلك فحكمنا على العمل الفنى بمدى ما يزودنا به من دروس وعظات أخلاقية أو بمدى ما يمدنا به من معرفة حكم خاطىء لاننا في هذه الحالة نحكم على العمل الفنى وكأنه عمل غير فنى ٠٠

فلكى تتحقق وظيفة الفن يجب على الفنان أن لا يقول بل يصنع ٠٠ والفن أخلاقى لا لأنه يعظ بل لأنه فن « **يحارب الرذيلة لقبحها ٠٠ لاختلال أبعادها ـ لعدائها لكل ما هو مناسب ومتوافق ومنسجم ٠٠ باختصار لكل ما هو جميل** »

ومن هنا كان اهتمام بو بالشكل ـ فالاثر المطلوب لا يتحقق بما يقوله الفنان بل بالنمط الذى ينتظم العمل الفنى ٠٠ بمعنى آخر بالشكل ٠٠ ولذلك قال بو قوله المشهور أن الشاعر يجب أن لا يكون له أى هدف من كتابة القصيدة سوى أن يكتبها ٠٠ **ولم يكن بو فى هذا يدعو ـ كما يظن البعض ـ الى الفن للفن ٠٠ بل كان يؤكد أن الشعر شىء والنثر شىء آخر ـ وان هناك فرقا واضحا بين الفن وغير الفن ٠٠**

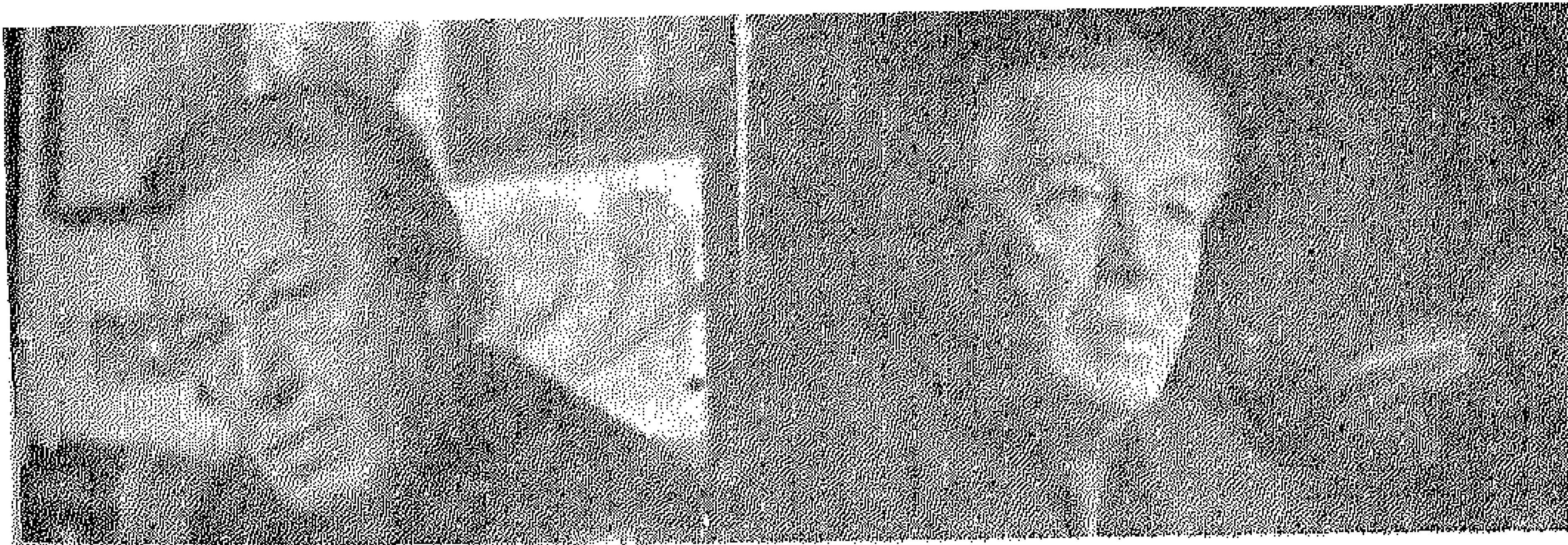
ولم يكن بو يعترض على وجود الفكر فى الشعر أو الفن ٠٠ ولكن هذا الفكر يجب أن يكون جزءا لا يتجزأ من العمل الفنى بمعنى انه أولا لا يمكن استخلاصه منه فى ذاته وثانيا أن العمل الفنى لا يقوم أساسا لتوضيح هذا الفكر ٠

واذا كان بو ـ كما هو معروف الآن ـ هو الذى أسس المدرسة الرمزية الفرنسية (**بودلير ومالارمى وغيرهما**) فقد كان هذا بفضل تأكيده للدور الذى يلعبه الفكر فى الشعر ٠٠ فلا يكفى أن يعطينا الشاعر شكلا جميلا بل يجب أن يحتوى هذا الشكل على مستويين من المعنى ٠٠ المعنى الظاهرى أو الشكلى والمعنى الباطنى أو الرمزى ٠٠ ولكن كلا المعنيين يرتبطان ارتباطا عضويا بحيث لا يجب أن ينفصل أحدهما عن الآخر ٠

النقد المستقل

كانت نظرة بو الى النقد موضوعية تماما كنظرته الى الشعر ـ **فكما أن الشعر أو الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ما عداه كذلك النقد يجب**

مات شاعر الحرية



مات الشاعر الفرنسى الكبير **أندريه بريتون** مساء الأربعاء ٢٨ سبتمبر الماضى ٠ وكان قد ولد فى يوم من أيام ١٨٩٦ بمدينة تانشبراى ٠

درس الطب وكان صديقا **لفاليرى وجاك فاشيه وابولينير** ٠ وفى سنة ١٩١٩ اتجه بالشعر الفرنسى وجهة جديدة هو وصديقاه **اراجون ، وسوبو** الى أن تعرف الى **فرويد** سنة ١٩٢١ ٠ وفى سنة ٢٤ افتتح مكتبا للأبحاث السوريالية ثم انضم الى الحزب الشيوعى سنة ٢٧ لينفصل عنه بعد ثمانى سنوات وليسافر الى المكسيك سنة ٣٨ ثم الى الولايات المتحدة التى ظل بها فى الفترة مابين ٤٠ و٤٥ ٠

وقد أصدر الشاعر بريتون أول ديوان له باسم « **نادجا** » (٢٨) ثم أصدر مع **بول ايلوار ورونيه شار ديوان « تباطؤ الأعمال »** (٣٠) **ومع ايلوار « الرؤية الطاهرة »** (٣٢) ومع سوبو **« الأوعية المتنقلة » (٣٢) ثم اختتم** أعماله الشعرية بديوان « **قصائد** » عام ١٩٤٨ ٠

أن يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجية ويركز اهتمامه فى العمل الفنى كعمل فنى ٠٠ فليس من حق الناقد ولا من واجبه أن يناقش الآراء التى يمكن استخلاصها من العمل الفنى الا فى محيط علاقات هذه الآراء ببناء العمل فالناقد الفنى له وظيفة محددة وهى الحكم على الفن لا على الرأى٠٠

ومن الاشياء التى يتطلبها بو فى الناقد أن يكون محايدا حيادا تاما فليس من حقه أن يحكم على العمل حسب ما يرى أو يشاء حسب ما يحب أو يكره٠ بل من داخل العمل حسب منطق العمل نفسه ٠

ولذلك ينبغى أن يكون للناقد منهج نقدى يسير بمقتضاه وعدم وجود هذا المنهج لا يمكن أن ينتج عنه الا التفاهة أو التعميم الأعمى الذى يضر أكثر مما ينفع ٠

ولقد حدد بو هذا المنهج النقدى بالتحليل والمقارنة وهو نفس المنهج الذى اختطه لنفسه النقد الموضوعى أو (**مدرسة النقد الجديد**) من ت٠ س٠ لليوت الى جزن كرو رانسوم ٠٠ فعن طريق التحليل والمقارنة تصبح وظيفة النقد توضيح العمل الفنى لاتفسيره حسب نظرة الناقد أيا كانت هذه النظرة ـ (كما يحدث فى النقد غير الموضوعى)٠٠ باختصار عندما يصبح التحليل والمقارنة الأدوات الرئيسية للنقد نستطيع أن نضمن رؤية العمل الفنى من داخله لا من خارجه٠ وهذه هى الموضوعية فى النقد ولقد لخص بو رؤياه للنقد الموضوعى على انه :

النقد المستقل استقلالا تاما ٠٠ يحكم على الفن بمقاييس الفن ٠٠ يحلل العمل الفنى لكى يستخلص هذه المقاييس ويرى مدى تطبيقها ٠٠ يبتعد كل البعد عن الهوى والرأى الشخصى لا يخشى أحدا ٠٠ يسعى الى الحق دائما ٠٠ لا يغالط ولا يمالىء ٠٠ كل همه رفعة الأدب والفن وفى اعتباره دائما أن الفن لا وطن له بل العالم كله وطنه لانه دائما يسعى الى اسعاد البشرية أيا كانت ٠

رشاد رشدى



كما أصدر الناقد بريتون « **الخطوات الضائعة** » **(٢٤) مانيفستو** (١) سنة ٢٤ **مانيفستو (٢)** سنة ٣٠ ، **مانيفستو(٣)** سنة٤٢ ٠ ومع **اراجون وايلوار وسوبو** « **جثة ما** » (٢١) ثم « **ما هى السوريالية ؟** » سنة (٣٤) و «**الوضع السياسى للسوريالية**» (٣٥)

ومع **أندريه بارينو** قدم آخر أعماله سنة ٥٢ وكانت عبارة عن مجموعة « **لقاءات** » ٠

وبعد٠٠فقد كان بريتون شاعرا يحب الحياة ، وناقدا يحب العدل ، وانسانا يكره الموت ٠٠ ولكن الموت هو الوحيد الذى لا يكره أحدا ، فاختاره من بين أصدقائه ونقله من متعة الحياة الى أمجاد التاريخ ٠

هذا هو أندريه بريتون الذى تأسف «**مجلة الفكر المعاصر**» على موته ، غير مكتفية بالأسف بل واعدة بأن تصدر عنه فى الشهر القادم دراسة ضافية عن دوره الثورى فى الفكر والفن المعاصرين يكتبها عنه **جلال العشرى** ٠

المنهج النفسي في النقد

● مهمة الأدب أن يجد الكلمات التي تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهي الحياة النفسية ، ويعكس التوترات الأساسية أو الانحرافات أو الضغوط التي تحدث للطاقات النفسية أو حالة التوازن بين طرفي الجذب .

● السبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا مفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل اطار الشكل ، فالشكل في الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد .



س. فرويد



م. بروست

دكتور أمين العيوطى

ليس اهتمام النقد اليوم بالاتجاه النفسى فى تحليل الأعمال الأدبية وتقييمها أمرا جديدا . فلقد كان فى الوجود منذ أن وصم **افلاطون** الفنان بالجنون ، ونادى بأن الشعر يغذى العواطف وأنه لذلك ذو أثر ضار اجتماعيا ، ومنذ أن رد **أرسطو** على هذا الرأى بفكرة التطهير الذى يحدثه الفن فى النفس البشرية . ولعل أول مبحث فى الذاكرة والاحلام هو كتاب **أرسطو عن النفس** ، بل ان **فن الشعر** فى مواضع لم يكن الا تطبيقا لتأملات أرسطو فى النفس البشرية على الأدب والفن . ويكفى أن نذكر من آراء أرسطو فى سيكولوجية الفن آراءه عن الشرخ التراجيدى فى شخصية البطل ، والصدمة التى تعتريه عندما يتبدل به الحال ، أو أن نذكر آراءه فى مسألة التذوق الفنى عند الجمهور عندما حاول تفسير التذوق فى الفن على أساس التوحد والتعاطف بين الممثل والمتفرج فى المسرح . **أى أن أرسطو باختصار شغل بثلاثة أمور ما زالت حتى اليوم تشكل عصب المنهج النفسى فى النقد وهى مسألة الخلق الفنى ، والأسس النفسية التى ينبنى عليها العمل ذاته ، والتذوق الفنى .**

بل ان هذا الاهتمام لم يفتر أبدا . فلقد تلقف **هوراس ولونجينوس** هذه النظرات النفسية فى طبيعة الفن وحاولا تطويرها . حتى وصلت هذه النظرات بعد أن تعدلت على **يد اكويناس ، وديكارت ، وهوبز ، وهارتلى الى كولريدج** فأسقطها على الشعر فى كتابه **السير الأدبية** . ولعل هذا هو الذى حدا **بريتشاردز** فى العصر الحديث أن يخصص كتابا كاملا لتطوير نظرية **كولريدج** فى الخيال فى كتابه **كولريدج عن الخيال** .

فرويد وتفسير الأحلام

ثم جاءت الدفعة الكبرى لهذا الاتجاه النقدى التى ما زالت تعيش بيننا اليوم عندما نشر فرويد عام ١٩٠٠ **تفسير الأحلام** ، ثم كتاب **الذات والذات السفلى** ولقد حدد **نقطة الانطلاق الجديدة فى المنهج النفسى فى النقد فكرة التوتر الدائم بين وجهى الحياة النفسية ، بين الوعى واللاوعى** ، أو بين الذات والذات السفلى . والذات السفلى هى مختزن الرغبات ، والنزعات ، والغرائز التى تريد أن تنطلق وتعبر عن نفسها فى العالم الخارجى . والذات هى ذلك الجزء من الذات السفلى الذى تعدل خلال التاريخ البشرى من احتكاكه بقوانين العالم الخارجى من خلال الحس والادراك . ومن هنا كانت مهمة الذات أن تفرض نفوذ العالم الخارجى على الذات السفلى ، وأن تكبح جماح شهواتها بحيث تحل فيها مبدأ



الاحساس بالواقع محل دوافع المتعة ، وكان التوتر الدائم بين حياة الوعي وحياة اللاوعي في الانسان : الذات السفلى تحاول أن تفلت من الرقابة المحكمة التي تفرضها عليها الذات ، والذات تمارس ضغطها عليها وتكبت رغباتها وميولها ونزعاتها • وهذه الطاقات الأساسية اما أن تخضع للعقل الواعي تماما ، أو تعبر عن نفسها جزئيا ، أو كليا في ظروف غير عادية •

من هذا التوتر ينبع التعبير الفني • فالذات تحاول ان تسحب الشهوة من الذات السفلى وتحول أهدافها في العالم الخارجي الى موضوعات ، أو بمعنى آخر أنها تستمد موضوعاتها من تجارب العصور الماضية المختزنة في الذات السفلى ، وقد ألمح فرويد الى ذلك في **تفسير الاحلام** حين قال **ان التوتر بين الذات والذات السفلى هو الذي ينتج عنه التعبير اللفظي عن هذا التوتر** ، وان ايجاد المعادل اللفظي له مهمة الذات ، وان الذات السفلى تستعمل تكتيكات مختلفة لكي تخفف من سيطرة الذات عليها ، أو لتسيطر عليها تماما لكي تعبر عن نفسها في حرية • والفن في رأى فرويد يسجل التنويعات اللانهائية لاشكال هذا الصراع •

على هذا الأساس يمكن اعتبار الأدب المعادل اللفظي والاستعارى للنفس البشرية وطبيعتها • فمهمة الأدب أن يجد الكلمات التي تعبر عن العلاقة الحيوية بين وجهي الحياة النفسية ، ويعكس التوترات الاساسية ، أو الانحرافات ، أو الضغوط التي تحدث للطاقات النفسية ، أو حالة التوازن بين طرفي الجذب •

طبيعة الفن والفنان

وقد شغل فرويد ويونج ورانك من بين ما شغلوا به في دراساتهم وابحاثهم بمشكلة طبيعة الفن والفنان • وقد عنى فرويد بمناقشة طبيعة الفنان في « **العلاقة بين الفن واحلام اليقظة** » و « اضافات الى سيكولوجية الحب » وفي كتابه مقدمة عامة للتحليل النفسي الذي يخرج فيه بأن **الفنان انسان عصابي** كما أضاف الى كتاباته النظرية بمناقشاته لبعض الفنانين أمثال ليوناردو دافنشي ، ودستويفسكي ، ولبعض الأعمال الفنية في اشارته الى هاملت ، وتحليله **للملك لير** وللتراجيديا الاغريقية ، **وبهذا وضع فرويد اسس التحليل النفسي للأدب والفن عموما** • ولا شك أنه مما شجعه على العناية بهذه القضايا ما وجده في الأدب من تبصرات وتأملات تؤيد وجهة نظره في اعمال شكسبير ، ودستويفسكي ، وديدرو ، وجيته •

وتنحصر المشاكل التي اهتم بها هذا المنهج النقدي في محاولة القاء أضواء على الفنان وعملية الخلق ، ومشكلة الشكل وتعدد المعنى في العمل الفني من خلال مناقشة القوانين النفسية التي تدخل في تكوينه ، ثم أخيرا مشكلة أثر الفن على جمهوره • وسنحاول الآن أن نعرض لكل على حدة •

نفسية الفنان

أما فيما يتعلق بنفسية الفنان فقد **كان فرويد يرى أن الفنان ذو شخصية عصابية ، وانه يحاول ايجاد حالة توازن بين التوترات داخل نفسه من خلال عمله الخلاق • والنظرية تقوم على أساس أن الفنان حالم يقظة** • ولقد رد بعض النقاد على هذا بأن هذا التفسير يظهر الفنان بمظهر سلبي ، وأن الفنان لو كان مجرد انسان حالم لقنع بأن « يحلم » بكتابة أوهامه وأحلامه • ولكن الشيء الثابت أن عملية الكتابة في حد ذاتها عملية ايجابية ينشغل فيها الفنان باخراج أحلامه الى عالم الواقع • ومن هنا كانت عملية الخلق أحد أشكال العمل في العالم الخارجي من جانب الفنان ، كما أن العمل يؤدي الى تغييرات ايجابية في الواقع الخارجي •

ورغم قصور نظرية فرويد عن تفسير طبيعة الفنان ، الا اننا نجد من بين الفنانين أنفسهم من تأثر بمنهجه ، حتى **أن ت٠س٠ اليوت ينظر الى الفنان على انه يحتفظ في طبقات تكوينه النفسي بتاريخ جنسه ، ويتصل دائما بطفولته وطفولة الجنس البشري كله ، بينما يحاول ايضا ان ينفذ الى المستقبل** • ولهذا يرى اليوت ان الفنان أكثر بدائية ، كما أنه أكثر تمدينا وحضارة من معاصريه ، وفي مناقشته للخيال السمعي والبصري ، وللصور البصرية والصور الذهنية المتكررة في عمل كاتب ما ، يرى اليوت أن هذه الصور « قد يكون لها قيمة رمزية ٠٠ لأنها قد أصبحت تمثل أغوار الشعور التي لا نستطيع أن نسبرها » • ويدلل

اليوت على هذا فى مقاله « فائدة الشعر » بأن يشير الى علاقة الحركة الرمزية فى الأدب بالنفس البدائية ، وينتهى من هذا الى أن « **العقلية التى تسبق وجود المنطق يستمر** وجودها فى الانسان المتحضر ، ولكن يصبح الوصول اليها **ممكنا فقط للشاعر أو من خلاله** » • وفى مثل هذه النظرة نستطيع أن نلمح تأثير كارل يونج ونظريته القائلة بأن تحت اللاشعور الفردى وماتبقى من ماضينا وخاصة طفولتنا، يكمن اللاوعى الجماعى ، أو ذكرى ماضى جنسنا البشرى •

أما عملية الخلق الفنى نفسها فقد كان رأى التحليل النفسى فيها أنها تبدأ من ارخاء تحكم الذات فى الذات السفلى • وهناك أشكال أخرى لهذه الاسترخاءات ، كما فى حالة السكر وأشكال الانفصام النفسى والاحلام • ولكن حالة الاسترخاء هذه تتم فى الفنان عن عمد • فالفنان لا شك يدرك الضغوط التى تتعرض لها الذات السفلى من الذات ، **ولكنه يفرض على نفسه حالة الاسترخاء اراديا ، وبهذا يسمح للذات أن تخفف من قبضتها على الطاقة المنبعثة من** الذات السفلى • وصحيح أن هناك من بين الفنانين من لجأ الى مثيرات للخلق ، كالخمر والأفيون والمخدرات ، ومن شأن هذه الأشياء أن تضعف حساسية العقل الواعى ، أو الرقيب الناقد ، وتحرر نشاط الذات السفلى • ومن أمثلة هذا **كولريدج ودى كوينسى** اللذان ناديا بأنه من خلال تعاطى الأفيون أمكن أن تتفتح لهما عوالم جديدة لمعالجتها فنيا • ولكن الأبحاث المعملية الحديثة قد أثبتت أن العناصر الشاذة فى أعمال الشاعرين ترجع الى عصابيتهما وطبيعة تكوينها النفسى لا الى أثر المخدر عليهما •

ولعل من الطريف فى هذا الشأن دراسة بعض العادات والطقوس التى لجأ اليها بعض الفنانين لاثارة حالة الخلق فى نفوسهم ، فمن المعروف عن **شيللر** مثلا أنه كان يحتفظ بتفاحات فاسدة فى درج مكتبه كى تساعده على اصطناع حالة الخلق ، كما كان **بلزاك** يكتب مرتديا مسوح راهب • وبعض الفنانين يتطلبون جوا ساكنا هادئا يساعدهم على الخلق ، بينما لا يستطيع البعض الآخر الا أن يكتب فى جو ملىء بالضجيج كجو المقاهى مثلا • وهناك من بين الفنانين من يفضل العمل ليلا ، وهذا التفضيل لليل ــ وقت التأمل والأحلام وانطلاق اللاشعور ــ تقليد رومانسى ، يقابله تقليد ــ رومانسى آخر استنه **وردزورث** الذى كان يفضل الكتابة فى الصباح الباكر الذى يمثل اشراقة الطفولة • على أن هناك أمثلة أخرى مثل دكتور جونسون الذى سخر من كل هذه العادات وقال ان الانسان يستطيع أن يكتب فى أى وقت طالما أنه قد وطد العزم على هذا • **على انه اذا كان الاتجاه النفسى فى النقد قد اهتم بمثل هذه الأمور ، فلم يكن ذلك الا لاهتمامه بمحاولة الوصول الى حقيقة الشخصية الفنية المبدعة ، وحقيقة عملية الخلق الفنى** •

الشكل والمضمون

والجانب الآخر الذى **يهتم به المنهج النفسى فى النقد اهتماما خاصا هو القوانين النفسية الموجودة داخل العمل نفسه ، ومشكلة الشكل ، وتعدد مستويات المضمون** • ففيما يتعلق بالمشكلة الاولى اهتم النقد بدراسة ما اذا كان الفنان قد نجح فى أن يضمن شخصياته وعلاقاتها تحليلا نفسيا سليما • فنحن نقول عن شخصية ما فى أحد الأعمال انها صادقة نفسيا ، كما نمتدح موقفا ما لنفس هذا السبب• ومن هنا نجد أن بعض النقاد يحللون **راسكولنيكوف** • **فى الجريمة والعقاب** مثلا بطريقة توحى بمعرفة **دستويفسكى** بدقائق علم النفس العملى •

ولكن بعض النقاد يشكون فى قيمة مثل هذه الدراسة علميا ، ويبنون رأيهم على أساس أن **راسكولنيكوف** لاينطبق على النظريات النفسية الا جزئيا • فجريمته الأولى مثلا ليست مبررة تبريرا كافيا ، أى أن الموقف نفسه أهم من الدافع النفسى فى الواقع • ومما يؤيد هذه النظرة هو أننا لو دققنا النظر فى روايات « **تيار اللاشعور** » لوجدنا أنه ليس هناك تداع حقيقى للعمليات النفسية والعقلية ، وأن « **تيار الشعور** » كاسلوب أدبى ليس الا وسيلة لتصوير العقل تصويرا دراميا يهدف الى جعلنا ندرك بطريقة محسوسة حقيقة بنجى العبيط مثلا فى رواية **فوكنر** ، **الصوت والغضب**، ولكن الأسلوب نفسه ليس علميا أو واقعيا •

ويذهب معارضو هذا الاتجاه الى القول بأنه حتى لو فرضنا أن الكاتب قد نجح فى جعل شخوصه تتصرف بصدق نفسى ،ذا قيمة فنية ، فالكثير من الاعمال الفنية تخرج على معايير علم النفس ، لأنها تدور حول مواقف غير ممكنة واقعيا • ولا شك أن الصدق النفسى يرفع من قيمة العمل فنيا • ولكن هذا الصدق يمكن الوصول اليه بطرق تغاير مجرد المعرفة بعلم النفس • فعلم النفس بنظريته عن العقل وطريقة عمله ليس ضروريا للفن ، وليس ذا قيمة فى حد ذاته •

غير أنه اذا كان الاهتمام بدراسة القوانين النفسية فى العمل الفنى قد لقى مثل هذه المعارضة ، الا أن هناك اعتبارين أساسيين فيما يتعلق بالنقد النفسى للأعمال الفنية، وهما عنصر **الشكل** ، **وتعدد مستويات المعنى** فيها :

والشكل حسب التفسير الفرويدى للفن نتاج الذات ، فالذات وسيلة كبت ، أو وسيلة احتواء الطاقة وموازنة توتراتها ، وضمان لأكبر قدر من الوضوح للجزئيات فى العمل الفنى • **فالسبيل الوحيد لأن يكون الكاتب واضحا ومفهوما وقادرا على نقل تجربة ما هو احتواء شحنة الطاقة النفسية داخل اطار الشكل • فالشكل فى الواقع وسيلة لمنع شحنة الطاقة من الانطلاق بشكلها الخام الغامض غير المحدد** •

وارتباط الذات بالأشكال الاجتماعية والخلقية يجعل من الشكل الجمالي امتدادا للأشكال الاجتماعية والخلقية . ولعل هذه العلاقة تفسر لنا العلاقة بين اتباع بعض الفنانين للشكل التقليدي ، أو خروجهم عليه بمحاولة التجريب : **ففي حالات التوازن الاجتماعي ، وخضوع الذات لمفهومات عامة متعارف عليها ، نجد ان الفنان يميل الى اتباع الأشكال التقليدية ، اما في الحالات التي تكون نظم السلوك والمثل العليا والأشكال الاجتمـاعية والخلقيـة موضع شـك ، او حين تكون القيم الاجتماعية في حالة تغير . فان الذات السفلى لا تجد من الذات فرضا لأي شكل محدد المعالم ، كما قال ارنست كريس في كتابه استكشافات تحليلية نفسية في الفن** ، أو أن التجريب بمعنى آخر ينتج عن انعدام الثقة في قدرة الشكل التقليدي على احتواء مضمون التجربة الفنية بشكل مرض . ولهذا فان الرغبة في ادخال شكل يتآلف مع المضمون ينتج جزئيا من عدم الرضا عن الشكل الذي لا يسمح بما يكفي من النسيج .

والأدوات الأساسية التي تمتلكها الذات بغرض احتواء الطاقة هي الزمن والمسافة والعرف والمنطق. ولما كانت الذات السفلى لا تمتلك أيا من هؤلاء ـ اللهم الا الحس بالمستقبل الذي تستطيع فيه أن تؤكد نفسها رغم الحصار الذي تضربه حولها الذات ـ كانت هذه وسائل الذات لبلورة الشحنات النفسية وتنبينها في بؤرة الواقع بحيث يمكن التعرف عليها وكل من هذه الأدوات يحـدد الطاقة ويثبتهـا عن طريق تشكيلها . فالذات هي التي تفرض على التعبير عن تجربة ما حدوثها في زمن معين ، **ماض أو حاضر أو مستقبل** ، أي أنها بكلمات أخرى تعطى التجربة أبعادها الزمنية . وكذلك تحدد الذات للتجربة أبعادها المكانية ، وتفرض على الطاقة النفسية ادراكا بالمحيط البيئي . والمحيط البيئي نتاج مواقف موضوعية زمنية ومكانية . والعرف أيضا شكل من أشكال التاريخ البشري للزمان والمكان كعاملي كبت وضغط للطاقات المتفجرة في الذات السفلى . وهناك رابطة وثيقة بين العرف الاجتماعي والاخلاقي والشكل الادبي . فالذات تستمد كبتها لنزعات الذات السفلى من المبادىء المنطقية السائدة في العالم الخارجي . وهذه المبادىء اما أن ترفض هذه النزعات رفضا تاما ، أو أن تجد لها بديلا يعبر عنها .

تعدد مستويات المعنى

أما فيما يتعلق بتعدد مستويات المعنى في العمل الأدبي، فمن أوضح الامور في الاعمال الفنية هو وجود بعدين ، أو أكثر ، للتجربة الفنية ، أو ما أسماه فيليب هويلرايت في **النافورة الملتهبة** في مناقشة تعدد المعاني « بالعمومية المنطقية والخصوصية الوجودية » ، والبعد الخاص الملموس هو الذي يحدد التجربة داخل اطار الواقع المحسوس . فلا بد أن يفهم الانسان المدلول السطحي لحدث ما قبل أن يحدد مجال معناه وفي هذا يقول **ألن تيت** في مقال « **الخيال الرمزي** » .

ان ادماج معان عديدة في لحظة واحدة من حدث هو ممارسة لما سأتكلم عنه هنا تحت اسم الخيـال الرمزي ، ولكن خط الحدث لا بد أن يكون واضحا ، فيجب أن نكون متمكنين مما يحدث ، ففي مرحلة ما من تطوره يأتي البطل شيئا واحدا بسيطا ، وشيئا واحدا فقط ، والخيال الرمزي يقود الحدث خلال التشابه ، من المستوى الانساني الى المستوى المقدس ، من الطبيعي الى ما هو وراء الطبيعي ، من المنحط الى السامي، من الزمن الى الخلود ..

فعلى المستوى الطبيعي والانساني والزمني تعمل الذات ، وعلى مستوى الغامض ، وما وراء الطبيعي ، والخلود تعمـل الذات السفلى التي ينبع منها أساسا تعدد مستويات المعنى في العمل الفني .

أي ان تعدد المعاني في العمل الادبي يرجع الى العمليات التي تحدث في النفس والتي تحاول أن تجد توازنا للتوتر بين الرغبة الجامحة وبين محاولة كبتها ، ومن تفسـيرات **فرويد** للاحلام يمكن الخروج بأن تعدد المعنى في الأدب هو بشكل أو آخر حل وسط بين الطاقة المنطلقة وبين الكبت الشكلي لها ، فلغة الرمز تحتفظ بشحنة أصولها في الذات السفلى ، والأشكال المتعـددة التي حاولت بهـا أن تخترق حصار الذات عليها لكي تخرج الى العالم الخارجي . والضغط، والتوجيه ، والكبت الذي تتعرض له نزعات الذات السفلى تتردد أصداؤه في تعدد المعنى داخل الصـورة الذهنيـة الواحدة ، أو الرمز .

مشكلة التذوق الفني

ولا شك أننا لو حاولنا هنا حصر كل النقاد الذين تأثروا بمنهج النقـد النفسي لطالت القائمـة . وفي حيز المقـالة لا يسعنا الا أن نشير الى أهم الأعمال النقدية التي نهجت هذا المنهج ، قبل أن نقوم بتعريف أهم الاتجاهات الحديثة في النقد النفسي ونعني بها اتجاه التحليل النفسي ، والاتجاه الجشتالتي ، والاتجاه التجريبي أو السلوكي . ومن خلال هذا كله يمكننا القاء بعض الضوء على مشكلة التذوق الفني

ولقد كان **أوتورانك** من بين زملاء فرويد الذين كرسوا جهودهم لمناقشة الفن في دراساته الأدبية التي استعمل فيها أساليب التحليل النفسي . ومن بين هذه الدراسات **الفنان** (١٩٠٧) و **خرافة مولد البطل** (١٩٠٩) و **الدافع الاشتهائي** في الشعر والاسطورة (١٩١٢) . وأهم هذه الاعمال ثانيها حيث يقـوم رانك بدراسـة تحليليـة مقـارنة في مختلف الميثولوجيات . ومن بين الدراسات النقدية التحليلية كتاب ارنست جونز : **مقالات في التحليل النفسي التطبيقي** التي يناقش فيها مشكلة هاملت ، ويقدم عدة دراسـات أخرى يطبق فيها مبدأ التحليل النفسي على الفن ، والفن الشعبي، والتاريخ ، والسياسة ، والدين ، والصحافة . وهناك أيضا كتـاب تشـارلز بودوين **التحليل النفسي والجماليات** ، وهو دراسة في الرمزية في الشعر ، وقد سبق به عدة أساليب نقدية جديدة ، كما قام ريني لافورج بدراسـات للفنـانين أنفسهم من بينها **هزيمة بودلير** ، حيث يحلل لافورج بودلير من خلال تحليل أشعاره ومذكراته وسيرة حياته ، ويخرج من هذا بأن بودلير كان ضحية عقدة الام ، والضعف الجنسي ،

والميول الكامنة نحو الشذوذ الجنسى ، والتلذذ بالألم • ومن بين النقاد المعاصرين لا نستطيع بحال اغفال هربرت ريد ، وليونل تريلنج ، وكينيث بيرك ، و ١٠١٠ ريتشاردز الذى تأثر بالسيكلوجية العصابية ، والسلوكية ، والجشتالية ، ومنهج التحليل النفسى جميعا ، ولعل كتابه **النقد التطبيقى** يحمل آثار كل هذه الاتجاهات بالاضافة الى ملاحظاته الشخصية •

واتجاه **التحليل النفسى** يقوم على أساس أن سلوك الانسان لا يمكن تفسيره ، كما اسلفنا ، على أنه نتيجة تداخل حاجات ودوافع واعية ولا واعية ، وأن كل هذه الحاجات والدوافع تنحو نحو التعبير الرمزى كما فى الاحلام والفنون الجميلة • وقد كان من نظريات هذا الاتجاه أن الفنان يعبر من خلال عمله عن رغباته اللاواعية وأحلامه بشكل رمزى متسامى ، حتى جاء **ادموند برجلر** بفكرة أن الفنان يدافع عن نفسه لاشعوريا ضد رغباته اللاواعية • وقد قام اتباع هذا الاتجاه بتفسير الاعمال الفنية المختلفة عن طريق قراءة العمل الفنى رمزيا والربط بين هذه القراءة وبين مادة السيرة الذاتية للفنان ، ومن خلال هذا ألقوا كثيرا من الضوء على الغموض الذى يكتنف شخصية الفنان الخالق ومشكلة الخلق الفنى • ويكفى أن نشير الى الاهتمام الذى لقيه **هاملت** من التحليل النفسى ، **والملك لير** ، **وبودلير** ، **وادجار آلان بو**• بل ان هناك محاولات لتفسير الموسيقى فى ضوء اللاوعى كما فى محاولات **بيروتى وماكس جراف** • ولا ننسى محاولة **فرويد** نفسه أن يحلل أعمال **ليوناردو دافنشى** بأن يكشف العلاقة بين حلم دافنشى فى طفولته بالعنقاء ، وموت أبيه وارتباطه بأمه ، وتصرفاته مع مساعديه فى الاستديو ، وبين أعماله الفنية •

أما **المذهب الجشتالتى** فيقوم على أساس تفسير العوامل الادراكية الجمالية التى تحكم رؤية جزيئات العمل الفنى أو سماعه ، وتنظمها فى رؤية كلية • ولكى ندرك الفرق بين هذا المذهب والمذهب السابق نورد هنا تفسيرين لموضوع واحد وهو النحت عند **هنرى مور** المثال الانجليزى ، والتفسيران يلخصهما **دوجلاس مورجان** فى مقاله « **علم النفس والفن** » والتحليل الاول **لفريدريك وايت** أحد اتباع مذهب التحليل النفسى :

ان اشكال اجسام مور بدون انسجة أو أجزاء ناعمة ، فهو يخرج أمعاء أجسامه ، مزيلا الأجزاء المجوفة فى الجسم، تاركا مجرد التكوين العظمى • لقد كان أبوه عاملا فى المناجم• ولهذا يغوص مور فى تجويف الصدر ، الذى هو أرض غذاء الطفل • ولأنه لاشعوريا طفل متوحش ، فهو ينحت فى اللحم ، ويتلمس طريقه داخل أمه بالصورة ، متقهقرا داخل الرحم • ولكن هذا أقل اهتماماته اللاشعورية عمقا • فأكثر رهافة من هذا ، انه يبنى نحته من أجل الخلود • فرسومه وكتاباته تدلل على هذه الحاجة الى التغلب على الموت • فكل ما هو وقتى ، وناعم ، يتخلص منه • وكل شخوصه تقريبا نسائية • أليس المنجم هو القبر ؟ وألا يعهد مور بأبيه الى المنجم للأبد ، متلمسا طريقه دوما داخل أمه ؟••

أما التفسير الجشتالتى فيلخصه **مورجان** فيما يلى :

لقد أقضت مشكلة تكوين الانسان مضجع المثالين عدة قرون ، فالجذع المتماسك يتناقض مع الاطراف المتراخية • ومور يحول الجذع الى مجموعة من الشرائط ، وهكذا يجد عاملا مشتركا أعظم للكل • والاشكال التشكيلية ديناميكية: مخروطية ، وهرمية ، وبيضاوية ، أكثر منها مكعبات واسطوانات • والرءوس التى تحتوى المخ • تتضاءل فى الحجم، والوجوه مادثة ، والبطون تتأكد فى الوضع المنحنى للداخل المميز • والفجوات ، كما يتصورها ، ليست مسافات بينية ميتة أو خاوية ، ولكنها مادية ملموسة بشكل ملحوظ ، كما لو كانت قد ملأت بهواء كثيف •

ومن هذين المثالين يتضح اهتمام التحليل النفسى بدوافع الفنان للخلق ، والحوافز النفسية التى تجد طريقها الى العمل ذاته ، بينما يهتم الاتجاه الجشالتى بتحليل جزيئات العمل بغرض الوصول الى الكيفية التى يحدث بها العمل أثره الكلى على ادراك المتلقى وتذوقه للعمل •

أما الاتجاه الثالث فهو اتجاه **التجريبيين** ، أو السلوكيين ويعتمد هؤلاء فى تحليلهم لطبيعة الفن على قياس سلوك المتلقى ، سواء كان قارئا أو مستمعا أو متفرجا ، قياسا رياضيا لمختلف انفعالاته • وأحدث المحاولات التجريبية هى محاولة **نورمان س• ماير** الذى حدد تفسيرا مبدئيا عاما للجماليات ، ووضع نظرية فى الخلق الفنى • ويهتم هذا المنهج بتطبيق تجارب على الجماليات ، وتنقسم هذه التجارب الى اختبارات للموهبة ، والمعادلات الفسيولوجية ، واختبارات التفضيل •

واختبار الموهبة متقدم فى مجال الرسم والموسيقى ، ويستهدف الكشف عن الامكانيات الاساسية فى الفنون النظرية • أما الاختبارات الفسيولوجية فتهتم بأثر الموسيقى على وظائف أعضاء الجسم • أما اختبارات التفضيل فتهتم بدراسة تفضيل المستمع أو المتلقى لنوع معين من الفن ، ومن بين التجارب التى قام بها **ر•و• بيكفورد** هى أنه اختار خمسا وأربعين صورة تتضمن عشر صفات جمالية ، وعرضها على ثمانية عشر محكما مهتمين بسيكلوجية الفن • وقد درس بيكفورد بعد ذلك الاستجابات المشتركة ليخرج من هذا أن جوهر الفن يتركز فى تصميم الشكل وألوانه ، والشعور الذى يدخل فى التكوين ، وايقاع العمل الفنى •

من هذا يتضح ان كل هذه الاتجاهات النفسية فى النقد تسأل نفس الاسئلة بطرق مختلفة ، وهى أسئلة تدور كلها حول أمور ليست جديدة فى النقد الأدبى والفنى • ولكن الجديد فيها هو طريقة وضع الأسئلة ، وطريقة البحث ، والاجابات التى يصل اليها النقاد •

أمين العيوطى

منهج النقد..
الأيديولوجي

لم تظهر عبارة — المنهج الأيديولوجي — في قاموسنا النقدى الحديث ، الا حين أطلقها أستاذنا **الدكتور محمد مندور** على المنهج النقدى الذى اصطنعه فى المرحلة الأخيرة من حياته والذى حدد أسسه ، وبلور عناصره ، وصاغ وظائفه فى كتابه « **النقد والنقاد المعاصرون** » . وهو منهج ينهض فى رأيه على أنقاض المنهجين القديمين اللذين تصارعا فى ساحات الأدب والفن طوال القرن الماضى ، وأوائل القرن الحاضر ، وهما : **المنهج التأثرى ، والمنهج الموضوعى** . وكان **ظهور هذا المنهج الجديد ثمرة طبيعية من ثمار الفلسفة الاشتراكية ، والفلسفة الوجودية اللتين تسيطران على الجانب الأكبر من الفكر الانسانى فى عالمنا المعاصر .**

ولعل من المفيد أن نذكر هنا ، أن كلمة « **الأيديولوجية** » التى ينسب اليها هذا المنهج النقدى الجديد ، لم تستخدم دائما فى الكتابات الفلسفية والنظرية — بشكل عام — بمفهوم واحد محدد . فلقد كان « **ماركس** » يعتبر « **الأيديولوجية** » مفهوما يتعارض مع الفكر العلمى الصائب ، ويتحدث عن فلسفته أو منهجه الفكرى بوصفه تخطيا « **للأيديولوجية الألمانية** » وخداعها وزيفها .. **ولكن مفهوم هذه الكلمة تطور كثيرا بعد ذلك . وأصبح يشير فى عصرنا — على الأقل فى كتابات الماركسيين — الى « مجموعة الأفكار والمذاهب والنظريات التى تشكل « البناء الفوقى » لكل طبقة من الطبقات في لحظة بعينها من لحظات تطورها »** على أن جان **بول سارتر** يستخدم هذه الكلمة استخداما خاصا حين يصف وجوديته بأنها « **أيديولوجية** » ، بينما يتحدث عن الماركسية بوصفها « **فلسفة** » . ومناط التفرقة بينهما ، كما حدده فى كتابه « **نقد العقل الجدلى** » ، « أن الفلسفات تمثل المذاهب الخلاقة العظيمة التى لا يمكن تجاوزها ما دام **الزمن التاريخى الذى تعبر عنه لم يتجاوز بعد** » وهو قد شهد فيما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين ثلاثة عصور فلسفية هى : عصر ديكارت ولوك ، وعصر كانت وهيجل ، وأخيرا عصر ماركس .. وسارتر يتحدث عن «رجل الايديولوجيا» كشخص أكثر تواضعا من الفيلسوف : كل مهمته « أن يستثمر ما هو سائد ، وأن يقوم بجرده ، ويشيد فيه بعض الأبنية ، وقد يدخل فيه بعض التعديلات الداخلية ، ولكنه لايزال ينهل من الفكر الحى للأموات العظام » . وهذا هو الحال بالنسبة لوجوديته التى يصفها بأنها « مذهب طفيلى يعيش على هامش المعرفة التى عارضها فى البدء ، والتى يحاول اليوم أن يندمج فيها » .

ومهما يكن الأمر ، فان هذا المفهوم يشير فى استعمالاته الشائعة اليوم ، الى الربط بين الفكر النظرى وأسسه الاجتماعية بشكل عام ، وأصوله الطبقية بشكل خاص فى اطار مرحلة بعينها من مراحل التاريخ . ومن ثم فان الاستخدام الصحيح لهذا المفهوم لا ينبغى أن يلتصق باتجاه فكرى دون غيره ، مادامت الاتجاهات الفكرية كلها تمد جذورها بالضرورة في باطن التربة الإجتماعية ، وتستبطها

● تطور مفهوم الأيديولوجيا حتى أصبح يشير فى عصرنا ـ على الأقل فى كتابات الماركسيين ـ الى مجموعة الافكار والمذاهب والنظريات التى تشكل « البناء الفوقى » لكل طبقة من الطبقات فى لحظة بعينهـا من لحظات تطورها ٠

● ان الفلسفة التى يؤمن بها المنهج الايديولوجى لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك امر تطورها لظروف حياته وتربيته ، بل هى تلح على ان بزوغ الحس الجمالى قد تم خلال عملية التطور وخلال عملية الوجود الاجتماعى ٠

● المنهج الايديولوجى يعتقد انه من المستحيل أن يحيا الانسان فى مجتمع ويكون فى نفس الوقت مستقلا بذاته عنه ، ودرجة هذا الاستقلال لا تتوقف على علو النبرة والحماسة البالغة فى الحديث عن الحرية الفردية ، ولكنها تعتمد على القوى الاجتماعية التى ينتمى اليها الفنان ٠

أمير اسكندر

غذاءها ونماءها من العصارات الطبقية المتعددة ! بيد أن البعض يفهم « الايديولوجية » بمعنى « العقائدية » ، وهو فهم قاصر ، لأنه لا يضم كل أبعاد ذلك المفهوم ٠ فالعقائدية تعنى مجرد الارتباط بعقيدة معينة ـ ولعلها تشير فى الكتابات اليومية الجارية الى العقيدة الاشتراكية بالذات ـ بينما يتسع مفهوم الايديولوجية لأكثر من ذلك لأنه يقوم فى الواقع بمثابة الاطار الفكرى الذى تندرج بداخله كافة العقائد والأفكار والمذاهب لكل طبقة من الطبقات ٠

وقد يكون من الطبيعى بعد ذلك ، أن لا تقتصر كلمة الأيديولوجية على وصف منهج معين فى النقد الأدبى أو الفنى، لأن كل منهج نقدى فى الأدب والفن هو منهج أيديولوجى طبقا للمعنى الذى نعتقد أنه يشكل محتوى ذلك المفهوم ٠ فلماذا نقول أن المنهج الذى يربط بين الأدب والمجتمع أو بين الفن والحياة ـ كما يقال فى أغلب الأحيان ـ هو وحده المنهج الأيديولوجى ٠٠ بينما لا نصف بهذا الوصف سائر المناهج النقدية الأخرى ؟ فطالما أن الفكر مرتبط دائما بالمجتمع فكل فكرة مهما كانت طبيعتها «فكرة أيديولوجية» بالضرورة٠ ينطبق هذا على منهج « ت٠ س٠ اليوت » بنفس القدر الذى ينطبق به على منهج « لوكاش » أو « أراجون » أو « فيشر » أو « جان بول سارتر » ٠٠ المهم هو : عن أية أيديولوجية فى المجتمع يعبر هذا المنهج النقدى أو ذاك ؟

فى عام ١٩٥٦ كتب « ت٠س٠ اليوت » مقالا بعنوان « حدود النقد » قال فيه : « لست أدرى أليس ما يبدو على النقد الحديث من ضعف راجعا الى عدم وضوح هدفه والفائدة التى تعود من ورائه وعلى من تعود ؟ فقد يضع كل ناقد نصب عينيه هدفا محددا وينكب على مهمة لا تحتاج الى تبرير، ومع ذلك يضل النقد طريقه ويفقد هدفه » ٠ وكان اليوت يرمى من مقاله الى أن يمنع النقد الأدبى ـ كما يريد أن يفعل الذين يهاجمون المنهج الايديولوجى اليوم ـ من أن يمد ناظريه أبعد من العمل الأدبى الذى يتناوله٠٠ الى البحث عن الأصول ٠٠ الى الكشف عن الدلالات الاجتماعية٠٠ الى تحليل العلاقة بينه وبين العصر الذى نشأ فيه٠ الخ٠ وهى أمور لاعلاقة لها ـ كما يقول ـ بفهم الشعر كشعر أو الاستمتاع به٠ فالعلم بسيرة « ووردذورث » لازم لفهم « ووردذورث » شخصيا ، ولكن لا ضرورة له ـ فيما يرى ـ لفهم شعره ٠ وهكذا الحال بالنسبة لكل الأعمال الأدبية والفنية ٠ ولكن كاتبا أمريكيا هو « روبرت لانجوم » رد عليه بمقال بعنوان « وظيفة النقد مرة أخرى » قائلا : « كيف يمكن أن يفسر أى شىء الا بشىء آخر ؟ ٠٠ لست أدرى ما اذا كان هناك شىء اسمه الشعر البحت ، ولكن ما أنا واثق منه أن ليس ثمة شىء اسمه النقد البحت ، وذلك لأن وظيفة الناقد هى أن يترجم من أسلوب من أساليب التعبير الى أسلوب آخر ، وأن يحلل ، والتحليل هو تطبيق نظريات على شىء ما ٠ من

حسن حظنا أن اليوت نفسه لم يحبس نفسه فى الحدود التى رسمها للنقد الأدبى . فقد كان نقده دائما مرتبطا بموقف اجتماعى ودينى ، وقد كتب عن هذه الأمور جميعا وبين ما بينها من ترابط ... » !

ولا شك أن الالحاح على هذه النقطة له ما يبرره فى المناخ العام الذى يسود حركتنا النقدية المعاصرة . **فما أكثر مايتهم هذا « المنهج الايديولوجى » بأنه المنهج الذى يختبر العمل الأدبى أو الفنى « من الخارج » ، ولا يرى فيه الا مضمونه الفكرى ودلالته السياسية ضاربا عرض الحائط بالقيم الجمالية التى يتضمنها ذلك العمل** . وما أكثر ماتلصق به النزعة « **التأويلية** » التى يقال أنها تسقط على العمل الفنى أفكار الناقد ، وتقيسه بمقياس اللحظة الاجتماعية الراهنة ، وتركز على تحليل عناصره ، وامتحانها بمعايير غير أدبية وغير فنية . وهى تهم ودواعى باطلة ، أقل ما توصف به أنها لا تدرك الأبعاد الحقيقية لهذا المنهج - بصرف النظر عن بعض تطبيقاته التى يمكن أن تكون خاطئة أو غير دقيقة - بوصفه أكثر المناهج النقدية المعاصرة شمولا ، وأعمقها نفاذا الى جوهر الأعمال الأدبية والفنية .

. الأسس الفلسفية للفكر الايديولوجى

ولعل التعرض للأسس الفلسفية والجمالية التى يقوم عليها هذا المنهج النقدى هى أصوب الطرق وأقصرها فى نفس الوقت ، للتدليل على **أن هذا المنهج هو الذى يؤمن بوحدة الشكل والمحتوى ، وبالقيم الجمالية بمفهومها العلمى السليم ، وبالفاعلية الحقيقية التى يقوم بها العمل الأدبى والفنى فى الأطار الاجتماعى الذى يتحرك بداخله** .

حدد « **كانت** » فى كتابه « نقد الحكم » الجمال بأنه « الشكل الخالى من الغرض » ، والجميل بأنه ذلك الذى يكون « ممتعا بالضرورة ، وبصورة كلية شاملة دون مفهوم » والمتعة التى تصاحب ادراك الجميل بانها المتعة التى تكون « مبتوتة الصلة بأية فائدة مهما كانت » . ثم تقدم على أساس هذه المقاييس فميز بين نوعين من الجمال : « جمال حر » ، و « جمال تابع » ويكون الجمال تابعا اذا كان الشىء الجميل يشير الى غرض خاص . ويكون حرا اذا كان منعدم الغرض . وضرب لذلك مثلا بالزهرة .. فالزهرة شىء يتحقق فيه الجمال الطبيعى الحر ، مادمنا لا نعلم شيئا عن طبيعتها ، ولكن الامر يختلف بالطبع بالنسبة لعالم النبات . فبينما لا يملك من لا علاقة له بشئون النبات الا أن يرى فى الزهرة مثالا للجمال المنزه عن الغرض ، فان المتخصص فى علوم النبات يستطيع أن يدرك جمال الزهرة من حيث هو جمال حر ، ومن حيث هو جمال تابع .

ومؤدى هذا كله ، أن «كانت» وهو أول فيلسوف فى العصر الحديث حاول أن يرسى قواعد فلسفة جمالية محددة ، قد فصل فصلا أبديا بين الشكل والمحتوى . وألح على أن شكل العمل الفنى بقوانينه الداخلية الخالصة هو العامل الوحيد فى الحكم عليه بالجمال أو بالقبح . ومن ثم تصبح الزخارف الفنية الخالصة ، وتصميمات الارابسك مثلا هى قمة الجمال الفنى . والواقع أن هذه الشكيلة الجمالية ليست الا انعكاسا لشكلية المذهب الكانتى كله سواء فى نظرته الى الوجود أو المعرفة أو القيم .

ولا ريب فى أن « **كانت** » حين فصل بين « الجميل » و « المفيد » ، وفرق بين « الشكل » و « المضمون » قد أعطى المقدمات الفلسفية لمدرسة « **الفن لعب** » من جانب ، كما مهد السبيل من الجانب الآخر لقيام مدرسة « الفن للفن » . فلقد تبنى « شللر » مقدمات « كانت » فى أن الجمال الحقيقى الحر هو ما خلا من النفع ، وذهب بها الى نتائجها المنطقية ، وهى أن العمل الفنى يصبح بالضرورة لونا من النشاط التلقائى الخالى من الغرض . ومن ثم وحد بين لذة الجمال ولذة اللعب . وجاء بعده « سبنسر » فارتضى هذه النظرية وحاول أن يعمقها فربطها بفكرة التطور ، وبدأ « سبنسر » بالتحدث عن وظيفة اللعب فى تطور الكائنات الحية وقال أن الحيوانات التى تنعم « لحسن تغذيتها » بفيض من النشاط العصبى لابد وأن تشعر بالحاجة الى انفاق هذا الفيض فتلعب . فمتى بقى العضو فى حالة الراحة لمدة طويلة صار اشبه بعمود كهربائى مشحون بطاقة كهربائية متزايدة تتطلب أن تنفق بالعمل. وضرب لذلك امثلة بالفأر الذى يقرض أشياء لا يمكن أن تغذيه اعمالا لنشاط أسنانه ، وبالهر الذى يشعر رغم الحياة التى وفرناها له برغبة ملحة فى اعمال مخالبه . ومؤدى ذلك أن كل عضو من الأعضاء يجد فى نشاطه متعة ولذة ، ولو كان هذا النشاط غير مقترن بأية فائدة . وشبيه بهذا وضع اللعب عند الانسان . فاذا كان الفن يحدث لنا لذة ومتعة فلأنه انفاق للفائض من قوانا المدخرة . وما يميز اللذة الفنية عنده هى أنها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية وأنها لا تهيىء لنا أية منفعة محددة . ولم يقتصر الأمر على « شللر » ولا « سبنسر » ، بل تعداهما الى « ديركايم » العالم الأنثربولوجى ، وزعيم مدرسة الأجتماع الفرنسية ، فلقد جارى « ديركايم » ، افكار سبنسر ، وقال مثله « ان الفن يستجيب لحاجتنا الى بذل طاقتنا دون غرض . ولمجرد اللذة التى يجلبها البذل » .

ومن نفس المقدمات الكانتية انبثقت الصياغة الفكرية لمذهب « **الفن للفن** » فالعمل الفنى عند « هربارت » وهو من أكبر فلاسفة الاستطيقا الشكلية ينقسم الى قسمين : «محتوى» قد تكون له قيمة منطقية أو نفسية أو من أى لون آخر ، و «صورة» هى بمثابة تطبيق للمفهومات الأستطيقية الجوهرية، ولكى يكشف الانسان عن الشىء ذى الجمال أو القبح الموضوعى يجب عليه أن يتجرد من كل حكم يتصل بالمحتوى . فالمحتوى متغير ونسبى . أما الصورة فمطلقة ، وحرة . ويعتبر « **تيوفيل جوتييه** » اماما من أئمة مدرسة الفن للفن وبعض المؤرخين يعتبره صاحب عبارة « **الفن للفن** » كان جوتييه يقول : « ان حبى للأشياء والناس يتناسب عكسيا

شئ ما يمكن أن يقدموه من فائدة » !

ولقد ألح جوتييه على أن الشعر لا يحاول البرهنة على شئ . بل هو أيضا لا يحاول أن يقول شيئا . ذلك لأن الجمال فى القصيدة كما يراه انما يتحدد على أساس موسيقاها وايقاعها . والنتيجة المباشرة التى تترتب على هذه الأقوال جميعا ليست سوى ربط الفن ربطا أساسيا بمبدأ اللعب الذى لا يدع مجالا لاضافة أى هدف مفيد اليه . ومن ثم عزله عن الواقع الاجتماعى الذى ظهر فيه ، وسلبه كل دور وظيفى يمكن أن يقوم به ، فلا يصبح بعد ذلك الا زخارف لفظية أو لونية أو نغمية لا دلالة لها .

ولم يكن هذا الاتجاه الذى ظهر فى القرن التاسع عشر، وما زال يعيش فى أثواب مختلفة فى عصرنا هذا الا تطبيقا أمينا لفلسفة كانت الجمالية . تلك الفلسفة التى لم تكن بدورها الا انعكاسا لمذهبه المثالى فى الوجود والمعرفة ... لتقسيمه الشئ الى « ظاهر » نعرفه ، و « شئ فى ذاته » لا سبيل لنا الى عرفانه ... لقوله بأن الفكر يتضمن بذاته شروط المعرفة ، لاعتقاده أن الأشياء تدور حول الفكر — ولا يدور الفكر حولها — ، كما تدور الكواكب حول الشمس ، لتصبح موضوعات للادراك والمعرفة .. والنتيجة التى نستخلصها من هذه المدارس كلها هى : ١ — القول بالطبيعة الذاتية للجمال . ٢ — الفصل ما بين الشكل والمحتوى . ٣ — الفصل مابين الجميل والمفيد .

ما هى وجهة النظر المقابلة ؟ على أى أسس جمالية يستند ما يعرف اليوم باسم المنهج الأيديولوجى فى النقد ؟ وهل صحيح أنه لا يرى فى العمل الأدبى أو الفنى الا محتواه الاجتماعى أو السياسى فحسب ؟ ومن أين تنبثق دعواه بأن للعمل الأدبى والفنى فعال فى اطاره بقدر ما هو منفعل به ؟

الأسس الجمالية للنقد الأيديولوجى :

ولا نحسبنا بحاجة فى هذا الصدد الى التعرض للمبادئ الفكرية العامة التى تستند اليها هذه الأسس الجمالية ، فنقول مثلا **أن هذا المنهج يفترض سلفا ان الوجود فى حركة، وان التناقض هو لب هذا الوجود فى مظاهره المختلفة ، وان التحول من الكم الى الكيف هو قانون اساسى من قوانين هذا التناقض** .. فتلك مقدمات لا تدخل مباشرة فى صميم ما نهدف اليه من هذه الكلمات .

كما لا نظن أننا بحاجة أيضا الى ان نعيد القول فى الصلة بين الأدب والمجتمع أو الفن والحياة . فلا شك أن هذه العلاقة الحميمة بينهما لم تعد موضع انكار من احد على الأقل من الناحية الظاهرية . ولقد تكفلت دراسات كثيرة وهامة لا بتأكيد هذه الصلة على أسس فلسفية أو فكرية عامة فحسب ، بل وخلال دراسات اجتماعية وانتربولوجية على درجة كبيرة من الشمول والعمق . نذكر منها دراسة « بوتشر » عن نشأة الشعر من ايقاعات العمل ، ودراسة « كودويل » فى استقصاء منابع الشعر فى العواطف القبلية ، وفى الوهم البورجوازى حول الحرية الفردية . ودراسة « جورج تومسون » عن نشأة التراجيديا الأغريقية خلال العبادات والطقوس والشعائر القديمة ، وفى اطار نظام ديموقراطى محدد ظهرت فى اطاره عبقرية « ايسكيلوس » . والدراسات الكثيرة التى قام بها عديد من علماء الأنتروبولوجيا حول دور « السحر » فى ظهور الفن .. وغيرها من الدراسات القيمة التى تستهدف بالمنهج العلمى فى الدراسة والبحث ولا تلقى الأحكام بغير سند من الوقائع المادية المعاصرة أو الوقائع التاريخية الغابرة ..

ان ما نريد أن نؤكده فى هذا المجال بشكل محدد هو أولا أن الجمال يصطبغ بصبغة نسبية لا مطلقة ، موضوعية لا ذاتية ، وهذه النسبية والموضوعية تدور فى اطارات تاريخية معينة . وما نريد أن نؤكده ثانيا هو أن الفن — وهو أوسع من محيط الجمال لأنه يتضمن الطبيعة والحياة معا — منفعل وفعال فى المجتمع بمعنى أنه اذا كان يمثل انعكاسا عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة فهو يؤثر فى هذه الأوضاع نفسها ، وأن العلاقة بينهما ليست على أى حال علاقة ميكانيكية مثل علاقة الصورة بالمرآة . وما نريد أن نؤكده ثالثا هو أنه من خلال مفهومات هذا المنهج وحدها يجد الشكل والمحتوى وحدتهما الأساسية . فليست القضية اذن قضية داخل وخارج .. محتوى فى جانب وشكل فى جانب آخر .. وانما القضية هى قضية العمل الفنى ككل ومن حيث هو ازدهار أعلى لشخصية انسانية تعيش فى ظل لحظة تاريخية واجتماعية معينة .

عندما أراد « **بليخانوف** » أن يتحدث عن «**الحس الجمالى**» لجأ الى « داروين » وكتابه « **أصل الأنواع** » . فماذا قال صاحب أصل الأنواع ؟ لقد أكد أن الحس الجمالى ليس قاصرا على الانسان وحده . بل تشاركه بعض أنواع الحيوانات الدنيا فى الأحساس بالمتعة من نفس الألوان ، ومن نفس الأشكال ، ومن نفس الأصوات ، ولكن « **داروين** » عالم البيولوجيا لم يستطع أن يعلل ذلك الاحساس . ولكنه أورد فى هذا الشأن بعض الملاحظات الهامة ربما كانت أهمها ملاحظتان :

١ — ليس فى العقل البشرى طبيعة خاصة لتذوق الجميل، لأن هذا التذوق يختلف اختلافا فى الأجناس البشرية المتعددة ، وهو لا يتشابه حتى فى الأمم التى تنحدر من جنس واحد ، وقد يمكن القول استنادا الى الزينات القبيحة ، والموسيقى التى لا تقل عنها قبحا ، والتى تخلب لب اكثر البدائيين أن الملكة أو القدرة الجمالية لديهم لم تبلغ فى تطورها الحد الذى بلغته لدى حيوانات معينة ، وعند الطيور على سبيل المثال .

٢ — عند المتمدينين ، ترتبط مثل هذه الاحساسات الجمالية ارتباطا صميما ، بسياق من الأفكار المعقدة .

وينتج عن ملاحظة « داروين » الأولى أنه يقول بنسبية

الحس الجمالي ، وعن الملاحظة الثانية أنه يربط بين الجمال والتطور الاجتماعي . ومعنى ذلك أن البحث في أصل الحس الجمالي قد خرج من نطاق البيولوجيا الى ميدان علم الاجتماع

ولكن هل من الحق أن الاحساسات الجمالية عند المتمدينين فقط ترتبط بالأفكار المعقدة ؟ ان بليخانوف يجيب بالنفي. ثم يمضي في ايراد الأمثلة المتعلقة ببعض القبائل الأفريقية ليدلل على أن المشاعر الجمالية عند الانسان البدائي ليست « مرتبطة » فحسب بافكار معقدة ، بل هي يمكن احيانا أن تنشأ تحت التأثير الخالص لمثل هذه الأفكار . وهذه الافكار المعقدة تتحدد وتتشكل في التحليل النهائي تبعا لحالة القوى المنتجة في مجتمع معين ، وطبقا لاقتصادياته . ولقد أورد بليخانوف بعد ذلك رأيا لدارون مؤداه أن المفاهيم الاخلاقية عند الناس - شأنها شأن مشاعرهم واذواقهم الجمالية - ليست مطلقة وأنها تتغير بتغير الظروف التي يعيشون فيها ، وأن الناس ، وكثيرا من الحيوانات لديهم حس بالجميل أو بالأحرى لديهم القدرة على تذوق نوع خاص من المتعة التي تسميها « جمالية » بتأثير أشياء وظواهر معينة . وهذه الأشياء والظواهر في رأي بليخانوف تتوقف على الظروف التي نشأوا فيها وعاشوا وعملوا . أن طبيعة الانسان النفسية هي التي جعلت من الممكن أن تكون له مشاعر ومفاهيم جمالية . وأما الظروف التي يحيا فيها فهي التي تحدد الطريق الذي تسلكه هذه المكنات حتى تتحول الى واقع ، وهي التي تكشف لنا لماذا تصبح لانسان اجتماعي معين - أو بالأحرى لمجتمع معين أو شعب أو طبقة بالذات - ميولا واذواقا ومفاهيم بعينها دون سواها .

ولكن « لونيفر » يرى أن بليخانوف قد اخطأ حين خلط بين أصل النشاط الجمالي عند البدائيين وبين نظيره عند الأطفال ، كما اخطأ حين خلط بين جوهر النشاط الجمالي في المجتمعات المتطورة وبين مثيله عند البالغين . وهذا الخلط هو الذي أدى به الى تلك النتيجة . ان الحاجة الجمالية والنشاط الفني عند لونيفر لهما منبعهما في ذلك التيار العميق الجوهري للنمو الأنساني ، ان الحس الجمالي - أو مجموعة الدلالات الجمالية - تتصل تاريخيا بالحس الطبيعي . ان الحاسة التي لم تكن في البدء سوى وسيلة بيولوجية قد اكتسبت عن طريق العمل ، عن طريق الانتاج المادي ، المحتوى الأسمى والأخصب والأعقد حتى أصبحت قادرة على ادراك أشكال وانماط وتراكيب لا تدخل في نطاق المعطيات الحسية المباشرة .

وهل ثمة اختلاف بين الرأيين ؟ نعم . **ان الفلسفة التي يؤمن بها المنهج الأيديولوجي لا ترد نشأة الجمال الى طبيعة خاصة لدى الانسان وتترك امر تطورها لظروف حياته وتربيته . بل هي تلح على أن بزوغ الحس الجمالي قد تم خلال عملية التطور . خلال عملية الوجود الأجتماعي . عندما** فاضت الحواس بمحتواها الفني . ومعنى ذلك ان الحس الجمالي يستبعد هنا جدليته . انه ليس عنصرا ثابتا أو طبيعة خاصة . انه في المقام الأول « عملية » ترتبط بالخاصة ، وبالعالم الخارجي ، بعضو العمل وبالعمل الأجتماعي .. عملية جزئية صغيرة تنمو خلال عملية نمو الوجود الأنساني الأكبر والأشمل .

وهذا بدوره يقودنا الى طبيعة الجمال نفسه . فهل الحس الجمالي هو الذي يحدد الجمال أم أن الجمال هو الذي يحدد الحس الجمالي ؟ وليس هذا السؤال الذي يلقى في ميدان الفلسفة الجمالية الا صورة أخرى من السؤال الذي يلقى في مجال الفلسفة بشكل عام : هل وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم أم أن وجودهم هو الذي يحدد وعيهم ؟.. ولقد أجاب « **ماركس** » في مقدمته الشهيرة لنقد الأقتصاد السياسي على هذا السؤال قائلا : ان اسلوب انتاج الوسائل المادية للوجود هو الذي يضع الشروط لعملية الحياة الأجتماعية والسياسية والعقلية بكاملها . فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم ، بل على الضد من ذلك ، وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم » . ونفس الأجابة يمكن أن تقال في الرد على السؤال الجمالي : **الجمال هو الذي يحدد الحس الجمالي ، وليس الحس الجمالي هو الذي يحدد الجمال .** ولكن هذا لا يعني ان كلا العاملين منفصلين أو ان أحدهما نتيجة عن الآخر . فالواقع أن ثمة علاقة جدلية بين الأثنين. فمنذ انبثق الحس الجمالي وهو يطور تصوره عن الجمال وبالتالي يطور من جوهره نفسه . فالوعي أيضا يمكن أن يؤثر في الوجود الذي انبثق عنه . بل هو يستطيع أحيانا أن يقوده في ظل ظروف تاريخية محددة.

موضوعية المنهج الايديولوجي

والى أي شيء نخلص من هذه الأقوال ؟ **ان الجمال عند اصحاب هذا المنهج موضوعي بنفس القدر الذي هو به اجتماعي . ومعنى ذلك أنه نسبي ، ولكن نسبيته لا تنتمي الى الذات المفردة بل ترتد اصولها الى طبيعة كل عصر ، وحركة التاريخ .. وصيرورته .**

واذا كانت هذه الفلسفة الجمالية قد ردت للجمال طبيعته الموضوعية فهي أيضا قد أعادت للشكل محتواه الذي جرده منه « كانت » . ولقد كان هيجل قد رفض شكلية «كانت» سواء في نظرته الى الوجود أو في فكرته عن الجمال . وشجب مفهوم كانت عن « **الوجود الظاهري** » ، و « **الوجود في ذاته** » .. واعتبر الوجود كلا واحدا متطورا ، واهتم بالتسالي شطري الجمال واعتبرهما كلا واحدا متطورا كذلك . ولكن خطيئة هيجل الكبرى هي أنه إعتبر حركة الوجود الجدلية وتطوره مظهرا من مظاهر الفكرة أو « الروح المطلقة » التي يفترضها « هيجل » وراء الوجود أو على الأصح يعتبر الوجود تجسدا لها . ومن ثم ، عندما انداحت هذه التهويمات الصوفية من منهج هيجل وتحددت معالم المنهج الجدلي على أسس واقعية كان معنى ذلك ان الشكل الذي كان مظهرا تتجسد فيه الروح المطلقة قد أصبح المظهر الذي يتجسد فيه الواقع الخارجي والعالم المادي. واذا كانت هذه الفلسفة الجديدة تقول بأسبقية المادة على الفكر أو الوجود على الوعي كان معنى ذلك تأكيد اسبقية المحتوى على الشكل من جانب ، وتأكيد وحدتهما الجدلية من جانب آخر .

وإذا لم يكن الجمال مجرد شكل فارغ من الدلالة والمعنى، بل هو أساسا « معنى » يتخذ له صورة خاصة ، ودلالة تبحث عن نسيج بعينه .. فهل صحيح اذن أن الفن يقف على الطرف المناقض للمنفعة ؟

الواقع ان القول بان النشاط الفنى هو مجرد وسيلة لتصريف الطاقة الزائدة يكشف عن خاصية أساسية من خواص الفكر المثالى وهى عزل الظاهرة عن واقعها . لأن مغزى هذا القول هو أن الفن مجرد نشاط ذاتى عشوائى يقوم به الفرد من أجل نفسه ويخضع فى القيام به لآلية بيولوجية صارمة . والفلسفة التى تقول بان وجود الناس الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم تذهب فى هذا القول الى نتائجه المنطقية وتؤكد أن الفن من حيث هو شكل من اشكال الوعى الاجتماعى ، فهو ينبع من الوجود الاجتماعى مستهدفا غرضا اجتماعيا . ومن ثم كان الفن يتضمن دائما موقفا من الواقع الخارجى . بيد أن الفلسفات المثالية تغفل دائما هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . وهذا الاغفال يؤدى بها الى النظريات المختلفة التى تجد تعبيرها الأكمل فى الصياغة القائلة بالفن للفن . أما الفلسفة التى تؤمن باجتماعية الفن وتعتبره متضمنا بالضرورة موقفا ما من الحياة والمجتمع فهى تضع فى مقابل نظريات الفن للفن بكل صورها وأشكالها نظريتها الخاصة بالفن المنحاز . تلك النظرية التى يفضى اليها افضاءا منطقيا تحليلها المنهجى لعلاقة الفن بالواقع من حيث هو شكل من اشكال الأيديولوجية التى تقوم على قاعدة تحتية معينة فى كل مجتمع من المجتمعات . وكما قال « ارنست فيشر » فى مقاله القيم عن « مشكلة الواقع فى الفن الحديث » : « لا يكتفى الفن بأن يعكس الواقع ، فهو ينحاز من أجل شىء ما أو ضده . ان مرآة الفن ليست باردة الحياة ولا جامدة . ولا يمكن أن يكون للفن الموضوعية التى يتصف بها جهاز علمى ، لأنه لا يكتفى بالمراقبة ، انه يشارك ، وبدون هذه المشاركة ذات الحدة العاطفية لا يوجد فن » .

الأدب وقضايا العصر

فأين نضع الانسان اذن ؟ أين تلك القيمة المطلقة التى طالما تحدث عنها أصحاب المناهج الشكلية فى الفن ؟ سيقول « سارتر » : « اننا نؤكد عاليا ، ونحن أبعد ما نكون عن النسبية ، ان الانسان مطلق . لكنه مطلق فى ساعته . فى بيئته . على أرضه . ان ما هو مطلق ، ان ما لا تستطيع الف سنة من التاريخ أن تدمره ، هو « هذا » القرار الذى ماله من بديل أو من شبيه ، الذى يتخذه الانسان فى هذه اللحظة فيما يتعلق بظروفه » .. فاذا قيل له أليست هذه هى المرحلية بعينها حتى ولو تزيت بثوب مطلق ؟ قال : « اننا لا نخلد بالركض وراء الخلود ، فنحن لن نصبح مطلقين لأننا عكسنا فى كتاباتنا بعض المبادىء المجردة ، الفارغة والباطلة بما فيه الكفاية لتنتقل من قرن لآخر ، بل لأننا حاربنا بتفان فى عصرنا ، ولأننا احببناه بتفان ، وقبلنا أن نفنى كليا معه » .

ومع ذلك ، فان ناقدا انجليزيا مثل « ستيفن سبندر » يجيب على مجلة انجليزية تسأله عن رأيه فى « العلاقة بين الأدب والقضايا الحيوية للعصر » قائلا : « لا زلت أشعر أن الكاتب لا يكون أكثر معاصرة اذا ما انغمس فى الصراعات الاجتماعية المعاصرة . على العكس ، فان هذه الصراعات قد تبدو فى المدى الطويل هى الأشياء التى صرفته عن الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة بالنسبة لعصره ، وبالطبع بالنسبة لسائر العصور » .

ولكن « سبندر » لم يقل لنا ما عساها تكون هذه الحقيقة الأكثر جوهرية والأكثر دلالة من الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها . قسما كبيرا أيضا من جيل اكتفى بأن أحال الكاتب على « ضميره الخاص » ، وأشار عليه بأن يتعامل مع الواقع الذى يعرف عنه اكثر من غيره . وتركنا نستخلص من كلماته أن تلك « الحقيقة الأكثر جوهرية » هى عند الكاتب الذى نبذ الصراع الاجتماعى ، شرائح الحياة المقددة من جفاف العزلة ، والأحساسات والمشاعر التى انقطعت صلاتها بتيارات الحركة العارمة التى يتدفق بها العالم من حوله .

والغريب أن هذه السلبية الكاملة ازاء الصراعات الاجتماعية ، تطبع بطابعها قسما كبيرا أيضا من جيل الشباب فى الغرب . ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية واتجاهات اليأس والعبث والشك والحيرة تطفو على سطح الحياة الأدبية والفنية بشكل لافت للنظر ودافع الى التأمل العميق . ولعل الكتاب الذى أصدره مجموعة من الكتاب الانجليز الشبان بعنوان « اعلان » ويضم مجموعة من مقالاتهم يؤكد هذه المعانى خير تأكيد قال « كولن ولسن » لقد شهدنا ما كفانا من هذه الانسانية وتقدمها العلمى . انهما لم يجلبا لنا شيئا .. سوى العزلة التى تحيا فيها الجماهير ، والفشل والاحباط ، والحروب التى تتفجر بشكل دورى .. » ! وقال كاتب آخر اسمه « بل هوبكنس » « ان أسباب هذا الضنى والنفاد والتهافت الذي نعانيه موجود ومفصل فى أرشيف السنوات الخمسين الماضية ــ القومية ، الشيوعية ، الاشتراكية ، النازية ، الفوضوية ، وذلك التفكير التلفيقى الذى يقول لنا أن السعادة الأنسانية تمثل هدفا ملائما نسعى اليه .. » ! وقال كاتب ثالث اسمه « ستورت هولرويد » « ان تلك الثقافة العلمية الانسانية التى سادت أوروبا فى القرون الثلاثة الماضية ، قد نفثت فى كل فرع من فروع الفكر سمومها .. » !

ماذا تعنى هذه الكلمات ؟ انها بلا شك تكشف عن عجز كامل ازاء التناقضات الاجتماعية التى تطحن العصر . انها نفوس لا تتغذى الا بالشك . لا تعرف أن الخير مستحيل اذا لم نتقدم لأدانة الشر . وأن الخير مستحيل أيضا اذا كنا لا نرى فيما حولنا سوى الشر . انهم يفتقدون القدرة على فهم العالم الذى يحيط بهم ، وفهم الانسان الحقيقى الذى يكافح ، ويعانى ، وقد ينهزم ، ولكنه لا يفقد أبدا القدرة على مواصلة الصراع من أجل النصر . والنتيجة .. كما رأينا ، العبث واليأس والحيرة والشك . وزعم الشعور الواهم بأنهم فوق التناقضات ، وفوق الصراعات ، وفوق الطبقات ،

تطويهم هذه التناقضات ، وتطحنهم ، وتزيد نفوسهم الممزقة .. تمزيقا .

والمنهج الأيديولوجي يعتقد أنه من المستحيل ان يحيا الانسان فى مجتمع ويكون فى نفس الوقت مستقلا بذاته عنه . ودرجة هذا الأستقلال لا تتوقف على علو النبرة ، والحماسة البالغة ، فى الحديث عن الحرية الفردية . ولكنها تعتمد فى تحليلها الأخير ، على القوى الأجتماعية التى ينتمى اليها الفنان والتى يرتبط بايديولوجيتها بوعى أو بغير وعى.

والسؤال دائما هو : حرية الفنان بازاء أي شيء ؟ وبمعنى آخر : ما الذى يريد الفنان أن يتحرر منه ؟ ان الصيغة السهلة المبسطة للأجابة على هذا السؤال هى التحرر من كل ضغط أو املاء أو اكراه لضميره الذاتى . ولكن ربما كانت هذه الأجابة لا تقل فى الوهم عن فكرة الصعود فوق الطبقات والصراعات الاجتماعية جميعا . فطالما أن الفنان فى مجتمع فمستحيل عليه أن يقف على خط الأستواء الوهمى بين القوى المتصارعة . ومن الخير له أن يفهم ذلك . ومن الخير له ، أبعد من هذا ، أن يدرك أن الاستقلال الحقيقى لا يكون بالتحرر من سلطات الكبت فحسب ، بل وأيضا من سطوة الرأسمال ، ومن الحرفية والمهنية الضيقة ، ومن الفردية الفوضوية .. فسلطات الرقابة يمكن أن ترفع بقرار من الدولة.. ان أمرها بسيط وواضح للكل. ولكن ماهو بحاجة الى مزيد من التوضيح والكشف هو التحرر من تلك الفردية البورجوازية . ولا سبيل اليه الا بتحرير « عقلية الكاتب » نفسها. وهو لن يكون حرا فى خاتمة المطاف الا بفهم القوانين التى تحكم الحياة ، بفهم طبيعة العملية التاريخية ومسارها ، وبالوقوف عندما يدعو داعى العقل والقلب الى جانب القوى المتقدمة فى كفاحها الانسانى النبيل من أجل السعادة ، وتحقيق الأمل فى عالم اكثر كمالا وعدلا .

ولطالما وجهت الأتهامات الى هذا المنهج من هذه الزاوية بالذات . ولطالما قيل أن هذه الكلمات لا تعنى سوى الضغط والأكراه والأملاء ولوى عنق الفنان ودفعه دفعا الى أن يكون مجرد داعية أجوف لافكار سياسية . انهم يقولون دع القارىء يختار ما يريد . أتركه لضميره وحده . الأدب أو الفن الذى يتجاوب مع الجماهير هو وحده الذى يعيش . وهى أقوال تنسى وظيفة الأدب والفن فى تعليم الجماهير ، ورفع مستواها الفكرى والعاطفى ، وتوجيه اهتمامها نحو الأنفع والأرفع . انها باختصار تنسى أن الكاتب والفنان قائد فكرى وموجه عاطفى لوطنه وشعبه . ثم هى تحاول تصوير القضية كما لو كانت « الزاما » من الخارج ، وتعسفا « دوجماطيقيا » ، ولوضا لفكرة أو مذهب أو اتجاه ، **وتنسى أن هذا المنهج يؤمن ايمانا عميقا بالالتزام الواعى ، والفهم المستبصر ، والتوضيح والكشف والحوار الفكرى قبل كل شيء .**

الفنان حر . حسن ! ولكنه مسئول أيضا ! ان هاتين الفكرتين متضايقتان . لا وجود لاحداهما الا بوجود الأخرى. **ولن تكون هناك ابدا « حرية الأبداع » ان لم تقم الى جانبها بالضرورة « مسئولية الأبداع » .**

ولا حاجة بنا الى القول ، أن المنهج الايديولوجي. لايفترض أسلوبا واحدا فى التعبير الأدبى والفنى . فالثراء والتنوع والخصوبة التى كشفت عنها الأعمال الأدبية والفنية التى تستلهم مفهوم الواقعية الأشتراكية ، خير دليل عملى على أن هذه الواقعية ليست أسلوبا محددا فى التعبير ولكنها منهج واسع الأفق ورحب . فالمنهج يعنى الوحدة ، والأسلوب يفيد التنوع والتعدد فى أشكال الفن . واذا قلنا أن المنهج هو « الجنس العام » فالأشكال الفنية تقوم بمثابة « الأنواع » التى تتفرع عنه . ولقد حدث هذا دائما فى كل العصور الأدبية . **بلزاك وفلوبير** كانا ينتميان الى ما اصطلح على تسميته « بالواقعية النقدية » ولكنهما قد اختطا فى التعبير أساليب مختلفة تماما . ونفس الأمر ينطبق على «**تولستوى**» و « **دوستويفسكى** » فعلى الرغم من انتمائهما الى تلك الواقعية النقدية فان أسلوبيهما فى التعبير كانا متباعدين الى حد أن بعض النقاد يعتبرانهما متناقضين . وفيما يعرف باسم الواقعية الاشتراكية تجد نفس الأمر . وكما قال **برتولت بريخت** : « لا شيء يتلاءم مع الواقعية الاشتراكية الا مفهوم الرحابة لا التضييق والخنق . وعندما نرى تعدد الأشكال التى يمكن أن تستخدم فى تصوير الواقع وتمثيله، نوقن أن الواقعية بشكل عام ليست مشكلة شكل من الأشكال فليس أخطر على مفهوم الواقعية العظيم من أن تحتكره بعض الأسماء القليلة ، مهما كانت لامعة ، أو أن نعتبر قلة من الأساليب التعبيرية هى وحدها التى تشكل المنهج الأبداعى الممكن » .

المفهوم الواقعى الذى يؤمن به المنهج الأيديولوجي مفهوم واسع ورحب . ولكنه فى نفس الوقت ليس نهبا للميوعة الفكرية أو الخلط . انه يضم بين جوانحه كل فن وأدب يعترف بوجود الواقع الموضوعى ويجتهد فى عرضه عن طريق أكثر الوسائل والأساليب تنوعا . وكما قال « **فيشر** » « كل فن يخدم الحقيقة يعد فنا واقعيا ، وكل فن يغرق الواقع فى ضباب الغموض والألتباس ويزور الواقع يعد فنا معاديا للواقعية » . ومن الخير أن نعترف اليوم أن تصوير الواقع المعاصر قد أضحى غاية فى الصعوبة وأكثر تعقدا عن ذى قبل. ولكن لا مجال مع ذلك للمساومة حول هذه القضية . ولامحل لقبول فن أو أدب هجر الواقع الاجتماعى ، وضاع فى متاهات العبث واليأس والحيرة والشك وفقدان الأتجاه . **لا سبيل الى الترحيب بفن لا يخدم قضية الانسان الذى يجهد فى أن يجعل من العالم مملكة لفكره وارادته وطموحه** . وثمة اكثر من طريق يؤدى الى هذا الهدف . وأكثر من شكل فنى يتيح التعبير عما هو جوهرى فى الواقع ، وأساسى فى حركة الأشياء

ان معركة حادة يدور رحاها على صعيد الفكر والفن فى عالم اليوم . وليس سوى الواهم أو الحالم الذى يتصور نفسه فوق الصراعات . ان قوى الأمل والمستقبل تقف على ضفة ، وقوى اليأس والتخلف تقف على الضفة الأخرى .. ولا زال السؤال اليوم مطروحا ، كما كان فى الماضى ، « على أى ضفة من الضفتين ، تقفون الآن أيها المثقفون ؟ » ..

أمير اسكندر



جورج بمبيدو

الرئيس الفيلسوف

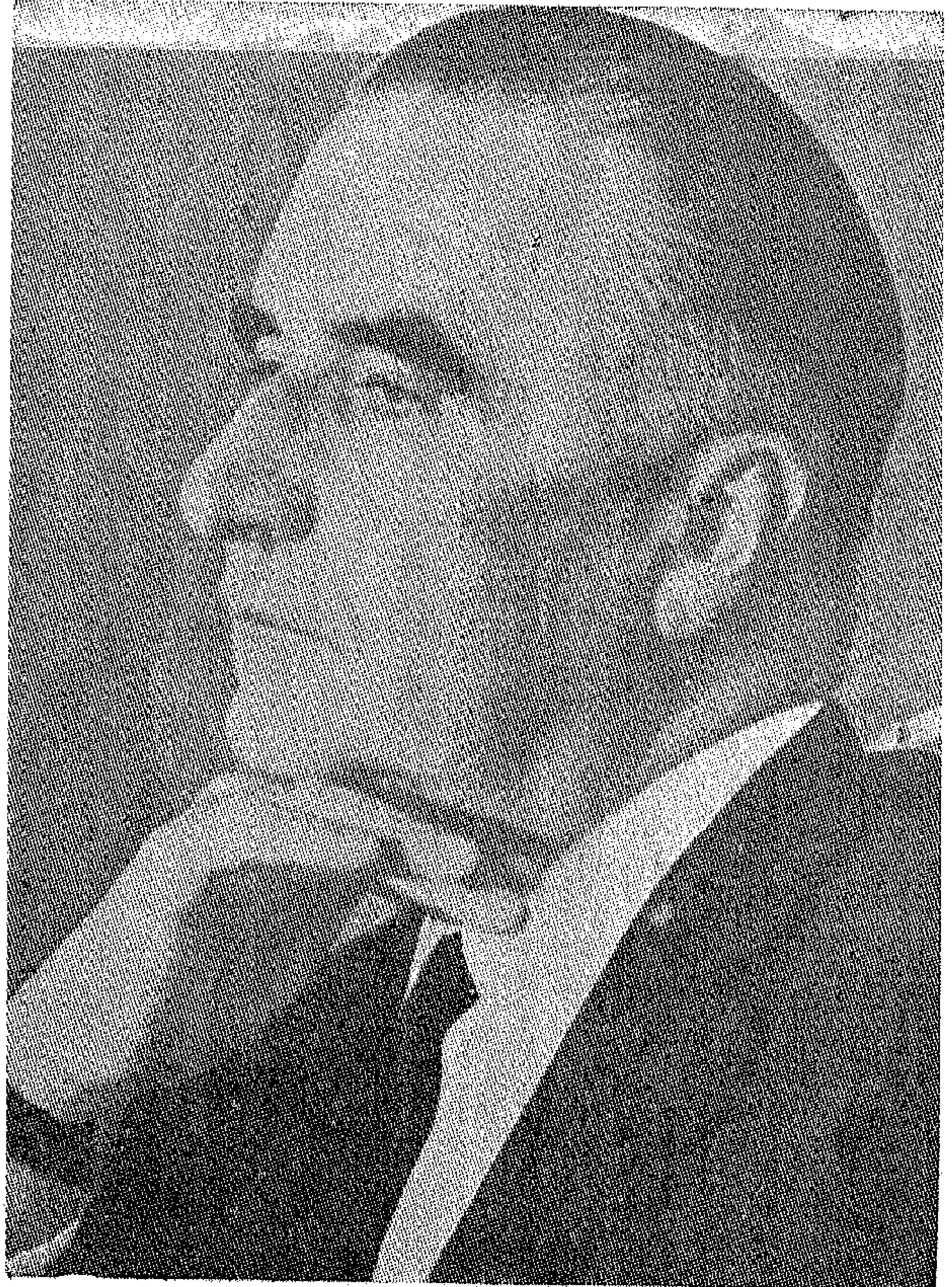
◆ الرواية الجديدة شيء جديد يجذبني ويستهويني .

◆ أحب الفن التجريدي لانه نتاج عصري

◆ اني ارثي لانحسار المد اليوناني واللاتيني

◆ الا يمكن للتليفزيون أن يلعب دورا ثقافيا أهم من ذلك ؟

◆ « البوب آرت » رد فعل طبيعي، ولكن لماذا ؟



لا شك أنه من الصعوبة بمكان تقديم أسئلة الى رئيس وزراء كتلك التي تقدم الى ناقد أدبي أو حتى الى فيلسوف .. ولا شك أيضا أنه من الصعوبة بمكان أن يتقبل الرئيس مثل هذه الأسئلة وإن يجيب عليها .

ولكن الحاصل على الأجريجاسيون ، في الأدب ومؤلف كتاب « مختارات من الشعر الفرنسي » أعني جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا لا يجعل من الاجابة على عشرين سؤالا أدبيا وفنيا أمرا عسيرا . فهو صديق للفنانين ومحب للفنون قبل أن يكون رئيسا للوزراء .

◆ سئل بمبيدو عن ضرورة تطوير الآداب والفنون وما اذا كان قد حدث أى تطور بعد أن نشر كتابه عن الشعر عام ١٩٦١ فقال :

ليس ضروريا أن يجد الجديد خلال خمس سنوات أو كل خمس سنوات ، والواقع يؤكد أن عصور الادب والفن الذهبية لم تعرف اكثر من تغير واحد أو اثنين أو ثلاثة على اكثر تقدير .. وعلى هذا لم يحدث تغيير في مجال الادب او الفن خلال السنوات الخمس الاخيرة باستثناء فرع الفنون التشكيلية التي هي أخصب الفروع وأنشطها وأكثرها تغيرا وتطورا .

◆ وأجاب الرئيس الاديب على سؤال عن الرواية الجديدة ومدى ما قدمته من جديد بالنسبة للقارىء نتيجة لتركيزها على تناول الحياة تناولا سيكولوجيا بطريقة التداعى الحر واللا وعى فى الواقع ، فقال :

انى أميل وأفيد كثيرا من الرواية الجديدة ، وهى ليست وليدة السنوات الخمس الأخيرة ، فمولوى لبيكيت كتبت سنة ١٩٥١ ، و « الأساتيك » لروب – جرييه كتبت سنة ٥٣ و «الجدول» لميشيل بوتور سنة ٥٧ وهذه هى أهم أعمال الرواية الجديدة .

ولكن بالنسبة لاثراء القارىء فلا أعتقد أن الرواية الجديدة قد حققت ذلك وخاصة من ناحية التكنيك

فالتكنيك يتوقف على موهبة الكاتب كما أنه يختلف من كاتب الى آخر على الرغم من اندماجهم جميعا تحت لواء موجة جديدة واحدة ، فبيكيت وبوتور وروب جرييه وأيضا مارجريت دورا وناتالى ساروت قدموا تكنيكا جديدا! لا أظن أنه أساس موجتهم الجديدة .. ان الجديد حقا هو محاولة الاهتداء الى طريقة خاصة فى الوصف .. أو بمعنى أصح طريقة خاصة فى الرؤية ... رؤية ماذا ؟ رؤية العالم الذى بداخلنا وليس العالم الذى يحيط بنا . ان آخلد موضوعات الادب ، فى اعتقادى ، هو الانسان ، طبيعته وصراعه وقدره ومصيره . فما هى الجهود التى بذلت من أجل اكتشاف الجديد فى دراسة الانسان ؟

نحن نرى أن الروائيين التقليديين قد وضعوا أنفسهم مكان المشاهدين ، يسجلون ما يرون وينقلون ما يحدث وما يقال .. ولا تتركز موهبتهم الا فى اقحامنا داخل متاهات النفس الانسانية وسراديبها . ثم أن المؤلف سواء كان شخصية من شخصيات الرواية أو هو كل الشخصيات، يصور بطرقه المختلفة ، كالمونولوج الداخلى أو غيره ، هذه الشخصيات كما ترى أنفسها أو كما يراها الآخرون . وفى الحالتين فان المؤلف يسلك طريقين فى وقت واحد ، تصوير الأفعال وتصوير الافكار .

أما ما هو أهم من ذلك ، فنجده فى الرواية الجديدة وفى الفن الجديد عموما .. وهو طريقة التناول الفنية . ان الديالوج فى أفلام جودار مثلا يقوم على تسجيل المحادثات والأحداث الدالة فى الوقت الذى تبدو فيه وكأنها ناشئة عن طريق المصادفة . وهكذا فى الرواية الجديدة ، نجد الكاتب يصف ماتراه عين الكاميرا ، أى يصف أفعالا وحركات ، دون أن يشرحها أو يعللها ولكن تتابع هذه الأفعال وتلك الحركات ينتهى الى اعادة الحكم على الشخصيات وخلق جو من شأنه التعبير عن رؤية الانسان والحياة .

ان الدقة فى « الغيرة » لروب ـ جرييه مثلا ، تكاد تجعل العين المسجلة هى عين الشخصيات الدرامية نفسها. ولهذا فان الفكرة القوية هنا تنشأ من التناقض بين عدم التأثر الظاهرى بالرؤيا الميكانيكية الخالصة وقوة المشاعر الصريحة الواضحة .

ونجد فى الرواية الجديدة أيضا ، أفكارا أو قضايا اخرى مثل التتابع التاريخى والتكرار .. ولكن فى الرواية الجديدة عامة شيئا غريبا يجذبنى ويستهوينى !

وأضاف بمبيدو قائلا : أما فى الرواية التقليدية فنجد أن القضايا لا تكون الا « اكسسوارا » . فالكاتب يحكى قصته بالطريقة الطبيعية ويجتهد فى ذلك ويظل يكرر نفسه معتمدا فى نجاحه على الموهبة .. ولهذا نجد أن فرنسواز ساجان ليست الا امتدادا أو تكررا لمدام دولافاييت أو بنجمان كونستون . على أن هذا لا يعنى أن كل من سار ويسير على قواعد التراجيديا الكلاسيكية يصبح مثل راسين !

* وهل ثمة تفكير خاص أو روح معينة تجمع المبدعين فى شتى المجالات حول اتجاه واحد ؟



هل بيكيت ظاهرة من ظواهر هذا العصر !

لا شك أن الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية قد سيطرت فى وقت واحد على الادب والفن فى يوم ما كما هو الحال فى هذه الايام الا ان التأثر غير المباشر والحضارة التى أصبحت عالمية ولم تعد محلية أو قارية بأى حال من الاحوال ثم الرغبة فى التجديد المستمر الذى تفرضه التجارة على فنون مثل السينما والتصوير وحتى الأغنية ، كل هذا يجعل من الصعب توافر الوحدة والبقاء لمذهب بعينه .

• وسئل الرئيس الفيلسوف عن دخول الفلسفة فى النقد الادبى ... والضوء الجديد الذى القته الماركسية ومدرسة التحليل النفسى على دراسة الاعمال الادبية على أيدى الان وباشلار وسارتر ثم ستاروبنسكى وجولدمان وبارت وجون ـ بول ويبر .. كما سئل عن الصراع الدائر بين القدامى والمحدثين حول ذاتية الفنان وجماعيته، فأجاب قائلا :

ان الماركسية قد عمقت فعلا معرفتنا بالاعمال الادبية على اعتبار أنها نتاج المجتمع كما أن مدرسة التحليل النفسى أضاءت أعماق الكاتب الواعية وغير الواعية تجاه عمله الادبى . ولذلك فانهما لا يتعارضان بل هما «يتكاملان» ولا يكفى ان يكون الكاتب فيلسوفا حتى يصبح ناقدا ، بينما لا بد لكى يصبح ناقدا ان يكون على شىء من الفلسفة . والفنان الحقيقى هو نتاج المجتمع .

• وسئل الرئيس الفنان عن رأيه فى الفن التجريدى فقال :

أحب الفن التجريدى لانه نتاج عصرى . فرفض « الموضوع » فى النصف الأول من القرن العشرين كان نتيجة الملل والحاجة ، الحاجة الى شىء آخر غير الموضوع . واليوم نجد أن كبار الفنانين التجريديين لديهم القدرة على الحلم والشعر : موندريان وستايل وبول كلى وميرو ... الا أن الفن التجريدى ينحسر مده اليوم تاركا الميدان لغيره من المذاهب الفنية سواء كانت طليعية صاعدة أو مرتدة الى القديم . لقد أعجبت لوحات لمارتيال رايس على الرغم من خلوها من التجريد ويجب القول بأن « البوب آرت » هو رد فعل طبيعى لاندثار « الموضوع والشكل الانسانى » اللذان سادا المرحلة السابقة على الفن التجريدى .

وأبدى رئيس الوزراء المثقف أسفه العميق على انحسار المد اليونانى واللاتينى كمنابع للثقافة الحقيقية وذلك فى شتى مراحل التعليم .. ولكنه عاد فأكد وجود عقول مؤمنة بالثقافة الكلاسيكية ، قادرة على الاحتفاظ بها واعادة تدعيمها بعد أن تلاشت أو كادت ..

ورأى أن الامل معقود فى الاقبال على هذه الدراسات الكلاسيكية على الفتيات لا على الشبان ، فالمرأة ليست مغرضة ذهنيا كما أن روحها الشفافة لا تحتمل الهندسة مثلا أو العلوم بوجه عام ، لذلك فهى تهتم بالثقافة الأدبية اكثر من الثقافة العلمية بعكس الرجل .. هذا على الرغم من عدم تفوقها على الرجل فى كلا المجالين .

• وردا على سؤال عن الدور الثقافى الذى يمكن أن يلعبه التليفزيون فى وقتنا الحاضر ، أجاب رئيس الوزراء المسئول قائلا :

لم يمض على وجودى بالوزارة غير أربع سنوات وأربعة شهور ومع هذا فانى أعمل منذ اللحظة الاولى على نشر التعليم عن طريق الاذاعة والتليفزيون فأنا مؤمن بأن وسائل الاعلام وخاصة الاذاعة والتليفزيون بالذات قادرة على أن تلعب هذا الدور الثقافى فى نقل الثقافات الاكاديمية التى تتصل بالعلوم الانسانية الى عدد اكبر من المنتفعين المرتبطين والهواة . وأعتقد أن هذا المشروع الكبير والهام سوف يتحقق فى القريب وبعد مجهودات ليست يسيرة لاتصاله بعديد من الوزارات والمسئولين الذين يشتركون فى تنفيذه .

• وأثير موضوع المتاحف التى أصبح اسمها يطلق على كل ما هو منسى وقديم .

فأكد بمبيدو أن وزير الثقافة الفرنسى أندريه مالرو يبذل جهودا غير عادية فى هذا الميدان لانه أولا وقبل أىشىء محب للفنون والفنون التشكيلية بوجه خاص ، فاذا كانت المتاحف تفهم فى الماضى على أنها معابد للفن فان مالرو يحول هذا المفهوم الخاطىء الى المفهوم الحقيقى جاعلا من المتاحف والمعارض أماكنا طبيعية للفن .. واذا كانت المعاهد الفنية فى الماضى قليلة ونادرة فان حركة انشاءات واسعة رفعت من عدد هذه المعاهد .. أما بالنسبة لتوسيع دائرة الدراسات الفنية فان مالرو لم يجعلها قاصرة على هذه المعاهد بل أدخلها فى المهرجانات السنوية كمهرجان آفينيون واكس وبوردو وبوزانسون وسارلا وغيرها .. بالاضافة الى نقل الطلبة فى رحلات منتظمة ومنظمة الى المتاحف مع العناية بالشرح على الطبيعة ..

وفى مجال « العمارة » فاننا نجد معماريين كبار من أمثال برنار وجيليه وبوبيون وزيرفوس ، قد عنوا بالاماكن العامة والمبانى الحكومية باضافة المسحة الفنية كعنصر جديد الى هذه المنشآت التى لم يكن يعنى بها من قبل .

وقد طلب بمبيدو من الصحافة ان تساعد الوزير على نشر وتدعيم هذه الثقافة الفنية المهملة كما ناشد المدارس والمعاهد والجامعات ان تدرج فى جداول دراساتها الصيفية مادة الفنون بطريقة مسلية ومحببة وليس بطريقة جافة ومنفرة .

وأشار بمبيدو الى احدى الوسائل الناجحة فى مجال الدعاية الفنية وهى الميداليات التى تصبها والعملة التى تسكها هيئة النقد وتمثل وجوه الفنانين والكتاب .. أصدرت هيئة النقد أخيرا ثلاث مجموعات من هذه الميداليات ، المجموعة الاولى للفيلسوف ليبنز والموسيقى باخ .. والمجموعة الثانية لبوتيشللى وجروز وفيليبينو .. وقد نفدت المجموعتان أما المجموعة الثالثة فنفدت قبل أن تصدر .. وهى لمارينو واميل هنريو ومونترلون وهنرى دومونفريد وماك أورلون .

• وبروح طيبة ملؤها التواضع وبكل ثقة مصدرها الثقافة أجاب جورج بمبيدو رئيس وزراء فرنسا الحالى والذى لم تحظ فرنسا بمثله منذ بعيد ، أجاب على السؤال الأخير فى سلسلة الاسئلة التى قدمتها له مجلة « الفيجارو ليتيرير » قائلا :

ان « بيوت الثقافة » حقيقة مثمرة أؤمن بها وأساند بكل قواى الجهود التى يبذلها أندريه مالرو من أجلها، فقد حققت نجاحا ملحوظا فى بداية انشائها ونجاحها الآن متطرد شأنها شأن « المسرح الشعبى » الذى يتبنى فكرته المسرح القومى بباريس ومسرح الغرب بباريس أيضا الى جانب فرق المحافظات كفرقة « بلانشون » مثلا .

فالثقافة كالتعليم يجب أن تكون فى متناول الجميع ولا يمكن أن أقول الآن « تعمم » ولكن « تنشر » ان لم يكن بالمجان فعلى الأقل بقروش زهيدة .. فاذا خفض ثمن الكتاب وكرسى المسرح فانهما بلا شك سيجدان جمهورا عريضا ، أعرض مما نظن .. وتحقيق هذا « التخفيض » من شأنه انعاش الحركة الأدبية والمسرحية أو الحركة الثقافية عموما ، فى عصر أصبحت فيه الثقافة قوة لا تقل عن قوة السلاح !

سمير محمود

اتجاه النقد..
التقويمي

نقد

محمد عبد الله الشفقي

● قد نستطيع أن نقول ان مدرسة النقد لذاته تصل الى ذروة تطرفها حين تنشغل فى معملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التى يلذ للاديب المبدع استخدامها، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة، انها تنقد العمل الابداعى من الداخل ٠٠ ثم لا تربطه بشىء ٠

اذا كان هناك فن لذاته وفن من أجل الحياة ، فان هناك ـ أيضا ـ نقدا لذاته ونقدا من أجل الحياة ٠ **وقد نستطيع ان نقول ان مدرسة النقد لذاته تصل الى ذروة تطرفها حين تنشغل فى معملها بالبحث عن رنين الكلمات ، وتصنيف التشبيهات التى يلذ للاديب المبدع استخدامها ، والكلام عن البداية والوسط والنهاية والعقدة ٠ انها تنقد العمل الابداعى من الداخل ٠٠٠ ثم لا تربطه بشىء ٠** وهى غير مسئولة عن الفنان المبدع ، عن فلسفته فى الحياة وموقفه من المشاكل ٠٠ مشاكل الوجود الاكثر قربا من الحياة اليومية٠ ولا بأس من أن تكون نظرته قاتمة ، انهزامية ٠ ان هذا لا يمهها ، وانما يهمها أن يعبر عن هذه القتامة والانهزامية تعبيرا فنيا مكتملا ٠

غير أن السطور التالية تلتزم بالحديث عن اتجاه آخر فى النقد ، والحديث ـ بصفة خاصة ـ عن احد اعمدته المعاصرين **وهذا الاتجاه الآخر فى النقد لا يتطرف بحيث يجعل للمضمون أهمية اكبر من اهمية الشكل** ، ويغفر بعض اخطاء الشكل من أجل روعة المضمون ، ويطالب المبدع بأهداف معينة ويحدد له ايجابيات موضوعه ٠ انه لا يذهب الى هذا الحد من التطرف ، كل ما فى الامر انه يربط بلا افتعال (**أكاد اقول بتلقائية**) بين الفن والحياة ، **ويتحدث عن مسئولية النقد الادبى فى اثراء الحياة ، فى كافة مناحيها ٠**

فمن هو عمدته من بين النقاد المحدثين فى الغرب؟ ليس ت٠س٠ **اليوت** بطبيعة الحال ، وانما ناقد وقعت بينه



ل٠ دريل



د٠هـ٠ لورانس

وبين اليوت خصومة ، وكثر الكلام عنه فى الغرب وعن تأثيره، وان لم نلتفت اليه هنا رغم احتفالنا بالنقاد ٠ واسمه **فرانك ريموند ليفز** ٠

وقد نطمئن الى شهرته اذا ما قرأنا ما جاء فى كتاب « **نقاد الادب** » **لجورج واطسن** George Watson من أن **فرانك ريموند ليفز اكثر نقاد القرن** العشرين البريطانيين تأثيرا ، وانه الناقد البريطاني الوحيد الذى استطاع ان يتغلغل الى ما وراء الصفوة المثقفة التى تقرأ النقد ويصل ــ بطرق غير مباشرة ــ الى عمليات التدريس فى معاهد العلم البريطانية ٠ وقد يزداد اطمئناننا حين نتعرف اكثر على مجلته النقدية « سكروتنى Scrutiny » ٠٠ أو التمحيص

وسيلفت هذا الناقد نظرنا بذلك الانشغال الكامل بالنقد الادبى فى النظرية والتطبيق ، والانصراف اليه كلية٠ وهذا ما يميزه عن كافة النقاد المعاصرين ٠ ليس له ديوان شعر ، أو رواية ، أو أعمال صحفية ٠ ومن يتتبع كتاباته من قريب يجد انه يحب هذا ، والا لما عاب على اليوت « أن اهتماماته النقدية تسير فى ميادين محدودة » فاليوت لايكتب مثلا الا عن الشعراء الذين يهمونه هو كشاعر ، والذين يجد عندهم حلا لمشاكله أو عيوبا ينبه هو اليها ويريد أن يتجنبها فى ممارسته الشعرية او المسرحية ٠

يتبدى هذا الانصراف الكامل الى النقد الأدبى فى النظرية والتطبيق، اذا مااستعرضنا حصاد أعماله كلها٠٠ اننا نطالع هـذه الأسماء : مدنية الكثرة وثقافة القلة (١٩٣٠) مؤثرات جديدة فى الشعر الانجليزى (١٩٣٢) ــ من أجل الاستمرار (١٩٣٣) ــ الثقافة والبيئة (بالاشتراك مع دينيس طومسون ــ ١٩٣٣) ــ اعادة تقييم : الشعر الانجليزى بين التقاليد والتطور (١٩٣٦) ــ التربية والجامعة (١٩٤٣) ــ الميراث العظيم (١٩٤٨) ــ المسعى المشترك (١٩٥٢) ــ د٠هـ٠لورانس روائيا (١٩٥٥) ٠

وسنلمح ، من مجرد العناوين ، اهتمام ليفز بتلك الأشياء : الثقافة ٠٠ التربية ٠ **وقد يذكرنا هذا بناقد انجليزى سابق هو ماثيو آرنولد ٠ وليس الربط بينهما من قبيل المصادفة ، فقد قيل عن ليفز انه خليفة آرنولد ، واشترك الاثنان فى الاهتمام بدور الأدب فى الحياة ٠**

لورانس ٠٠ والحياة

وقد يحسن بنا أن نقترب أكثر من احد أعماله لنتعرف على اتجاهه بشكل ملموس ، بعد كل هذا التمهيد العام ٠ والكتاب هو « **د٠هـ٠لورانس روائيا** » الذى ظهر عام ١٩٥٥ وتبلور فيه هذا الاتجاه الذى يمثله ليفز فى كل ما كتب : الربط المحكم بين النقد الأدبى والحياة ٠ وقد قيل عن هذا الكتاب انه « **طراز وحده** » ٠ وتكفى هاتان الكلمتان ٠ انه ليس عميقا فقط أو مثيرا فقط ولكنه « **طراز وحده** » ٠

ومن البداية يتبدى اهتمامه بالنظرة الى الحياة ، وموقف الفنان من هذه الحياة ، وجدية مسعاه ٠ ففى الفقرة الأولى من الكتاب لا يتردد فى أن يقول « ان **المسائل والمشكلات** التى شغلت لورانس لاتزال جد لصيقة بنا اليوم » ٠ وقد يوحى هذا الكلام بأن ليفز ناقد أفكار أو مصلح اجتماعى أو ناقد أيديولوجى ٠ لكنه أبعد مايكون عن هذه التسميات ، **فهو لا يفصل بين الشكل والمضمون ، ويصل فى الربط بينهما الى حد الايمان بأن النظرة الناضجة الى الحياة تجعل الفنان الجاد يخلق شكلا ناجحا** ٠ بل لقد قال عن رواية « ايما » للكاتبة الانجليزية جين أوستن « الواقع أننا اذا درسنا كمال « ايما » من حيث الشكل سنجد أنه لا يمكن فهمها الا على ضــوء اهتمامات الروائية الأخلاقية ، تلك الاهتمامات التى تصور اهتمام الروائية ــ الخاص ــ بالحياة » ٠ ويقول أيضا : « ويصدق على سائر الروائيين الانجليز الكبار قولنا ان اهتمامهم بفنهم ٠٠ انما هو اهتمام بالحياة تطور بشكل غير عادى ٠٠ انهم أبعد ما يكونون عن القرف أو الاستخفاف أو الملل الذى يحسه فلوبير ، وانما تميزهم جميعا قدرة ــ على المعاناة ، وعدم الاستغلاق أمام الحياة ، واحساس أخلاقى عميق ملحوظ ، قال ليفز هذا فى كتابه « **الميراث العظيم** » ٠

لكن ، لنعد الى كتابه عن لورانس ٠ فى مقدمة الكتاب أيضا يهتم بروح الدعابة عند لورانس ويعجب بها ٠ لماذا ؟ لانها ليست دعابة قاتمة أو شريرة ٠ كذلك يجد أن لورانس لم يكن كاتبا غاضبا ٠ وتتبدى اهتمامات ليفز الحياتية حين يقول ــ متحدثا عن هدفه من الكتاب :

« وأكرر ما قلته من أنى أهدف فى هذا الكتاب الى أن

يدرك النـاس ، بوضـوح ، طبيعة عظمة لورانس • واذا لم يوف أى كاتب كبير حقه كان قوة حياتية ضائعة • **غير ان التعمق ، والحكمة ، واحياء الشعور الصحى واعادة صقله ، وهو ما يفعله لورانس ، هو مانحتاج اليه الآن بشدة فى ظروف حضارتنا الراهنة »** •

هكذا تبرز احدى المهام التى أخذها ليفز على عاتقه : رد الاعتبار للأعمال الجادة التى أهملت ، أما الأعمال التى ذاع صيتها ولقيت حقها من الاهتمام فلا داعى لان يبذل فيها جهده ، فلقد تحققت الرسالة على يد غيره • من أجل ذلك نشر هذا الكتاب الكامل عن لورانس ، لكنه لم يهتم فيـه بـ **«أبناء وعشاق»** ! لقد اكتفى بالأضواء التى سلطت على هذه الرواية وانصرف الى قصص لورانس القصيرة ، والى **« قوس قزح »** و **« نساء محبات »** •

وانشغال ليفز الحياتى يدفعه الى الانشغال بقضية النضج عند الفنان : عندما ينضج الفنان •• عندما تنضج شخصيته **ويختفى من حياته الاضطراب** فانه يخلق أدبا ناضجا • من أجل هذا يفضل **« قوس قزح »** على **« أبناء وعشاق »** التى جاءت ثمرة حياة مضطربة نفسيا ، فيها اختلطت على صاحبها الأمور •

ويدافع ليفز عن لورانس ضد مهاجميه • والدفاع فى مواقع تبرز لنا اتجاه ليفز • فهو ثائر ثورة عارمة على من قال ان لورانس يمثل آخر مراحل الحـركة الرومانتيكية : **أنانية عشوائية مستهترة ، حب القوة لذاتها** •• الخ •• وليفز لا يدافع هنا عن «الصنعة» عند لورانس ، وانما ، عن المبادىء وموقف الفنان من الحياة والعصر الذى يعيش فيه •

الخصومة مع اليوت

ثم يهتم ليفز بتلك النقطة : **معتقدات القارىء وموقفه من الحياة ، وأثر هذا على مدى استقباله أو مقاومته للعمـل الفنى الذى يتذوقه** • وفى هذا الصدد يقول عن لورانس : **« وابشع عقبة تصادفنا ونحن نحـاول عقد أواصر الصلة مع فنه ، تلك المقاومة الكامنة فينا ، مقاومة ما يريد هذا الفن ايصاله لنا – وقد تكون هذه المقاومة أسيرة اعتياداتنا •• »**

ولم يغفر لاليوت ، أبدا ، كراهيته واحتقاره للورانس• ويبدو انه لم يكن هناك مفر من اهمال اليوت للورانس ، فاليوت العالم المتبحر الدقيق ينعى على لورانس افتقاره الى المعرفة والتمحيص ، وفاته أن عبقرية لورانس تكمن فى أنه نبات وحشى ينمو بلا نظام لكنه قوى ومتألق ومؤثر • ويزداد اهتمام ليفز بالأدب الصحى ، فيهاجم اليوت لان اليوت يجند كل طاقته الابداعية للتعبير عن مواقف « يلعب فيها التقزز ، والاشمئزاز ، والملل ، دورا حاسما » • وقال ليفز ان **« رفض الحياة »** هى الروح التى توجه هذا الضرب من الفن • ثم نقول صراحة ان اليوت **« يكره الحياة البشرية »** ، بل يقول : ان اليوت يبذل قصارى جهده فى « الصنعة » لكن ما يصنعه يعانى من الافلاس والتفاهة واللا شىء • ثم يشير ، فى موضع قريب ، الى **« وقوف اليوت بمنأى عن الحياة »** •

أحكام ليفز اذن أحكام قيمية • وقد أوضح ليفز ماهية هذه الأحكام القيمية فقال انها الأحكام التى **« تعتمد على قدرة الناقد على التمييز بين ماهو صحى وماهو غير صحى فى عصره »** •• والأحكام القيمية تجعله غير مفتون بالروائى الايرلندى جويس ، ذلك الفنان التجريبى المهتم بالكلمات ، يقلبها بين يديه ويعيـد تركيبها ، ويسـبح فى القتـامة والغموض • والأحكام القيمية تجعله يستهجن طريقة اليوت فى نقد **« أناشيد » ازرا باوند** • وهو يعتمد – فى ذلك – على ما جاء على لسان اليوت نفسه ، فقد قال انه **لا يعنيه ما يقوله باوند وانما تعنيه الطريقة التى قال بها كلامه** ! •

ولم يقف اعتراضه على اليوت عند هذا الحد ، وانما هاجمه أيضا حين وجده يندد بجهل لورانس ويلتمس له العذر فى نشأته المتواضعة وسطة طبقة عمال المناجم • وفى اعتراضه على مسلك اليوت تتبدى اهتماماته الاجتماعية ونظرته غير الطبقية • والمهم هنا أن ليفز لا يصدر فى آرائه عن انتماء الى مدرسة معينة يطبق مبادئها هنا ، وانما يكتب بوحى من احساسه بما هو عدل ، وهو احساس نابع منه هو ومن طول قراءاته ودراسته للحياة والناس • **فلنضف أيضا قول ليفز** : لو لم يولد لورانس وسط طبقة العمال لما عرف أبدا حياة هذه الطبقة من الداخل • • وثمة ظاهرة فى كتاب ليفز عن لورانس تؤكد من جديد اهتمامات الناقد الاجتماعية ، فبالرغم من أن الكتاب يتناول فى مجموعة بعض القصص القصـيرة وروايتين فقط من روايات لورانس ، وبالرغم من أنه يضم سبعة فصول ، الا أن ليفز يخصص فصلا كاملا يختار له عنوان : **« لورانس والطبقة »** • وهو يتحدث فى ذلك الفصل عن احـدى قصص لورانس القصيرة التى تتناول موضـوعا طبقيا ، ويبرز كيف ان لورانس أوضح فى قصته **ان التفوق أو الاستعلاء الطبقى ، وما يصحبه من كبرياء ، هو ضـد الحياة، وكيف انه يسبب** القحط ، **واليأس ، والحرمان ، ويولد الكراهية والقبح** • ويقول ليفز معقبا على قصة لورانس المشار اليها آنفا – وهى **« بنات القس »** – ان لورانس أعظم مراتب الكتاب الابداعيين •• لماذا ؟ لان موقفه الحاسم من الحياة **هو موقف ايجابى** •

مزيد من الخصومة مع اليوت

فأين يقف اليوت فى ممارسته الابداعية ؟ ان ليفز يراه فنانا ضد الحياة • وهو يلتقط مسرحية **« حفل الكوكتيل »** مؤكدا بشاعة المسرحية ، وانتماءها الى اتجاه **«رفض الحياة»** ، قائلا : انها تعبر عن الجهل بالامكانيات التى تحفل بها الحياة ، والجهل بما قد تتركه المسرحية من أثر فى القارىء أو المتفرج الذى يبدو أن المؤلف لا يدرى بوجوده ، وأثرها على القارىء الذى وجد فى عالمه عملا جادا يزاوله ، القارىء الذى يقدر الأسرة ويبـذل جهـده فى تربية أطفاله ، والذى قد يهتم باليوت شاعرا ، لكنه لا يطيق **« مدنية الكوكتيل »** ويرفضها باحتقار وسأم • ثم يردف ليفز : وددت لو علق اثنان على مسرحيـــة **« حفـل الكوكتيـل »** د•هـ• لورانس ، ألبرت شفايتزر • ولهذا الاختيار دلالته بالطبع • فلورانس فنـان الحياة ، والبرت شفايتزر طبيبها •

فاذا تركنا كتاب لورانس وتحولنا الى كتاب آخر لليفز بعنوان **« السعى المشترك »** وجدناه ينحي باللائمة على اليوت

مرة أخرى ، قائلا : ان اليوت يفتقر الى خاصية يتمتع بها لورانس رغم أن لورانس ليس بالناقد الكبير ، هذه الخاصية هي : **الربط ـ في عملية الحكم ـ بين الأدب والحياة** • ثم يشير الى اهتمامات اليوت النقدية ، تلك الاهتمامات التي تنحصر في اهتماماته كشاعر يمارس الشعر ، انها اهتمامات تتصل بالتكنيك ، بالصياغة الشعرية ، التقاليد ، الصلة بين أسلوب الكتابة ولغة الكلام ••• الخ •• وليفز حانق لهذا ، ليفز يؤكد أنه لا يمكن أبدا الفصل بين هذه الأشياء واعتبارات أخرى لها أهميتها ، اعتبارات تتصل بالهدف والغـاية ، وتتصل بنسيج الحياة وطابعها • وفي ثنايا كلامه عن اليوت يرفض اناسا مثل هنري ميلر ، ولورانس داريل ، ويتهمهما بأنهما يرغبان في « **تلويث** » الحياة • ثم يعبر عن كراهيته للنقد الذي ينم عن تحذلق • يتبدى هذا التحذلق في اعجاب اليوت بالشاعر لاندور Landor وعدم اعجابه بملتون ! (ومع ذلك ، واحقاقا للحق ، يؤكد ليفز ان اليوت يظل ـ رغم كل عيوبه ـ ناقدا كبيرا ، فهو قد أعاد توجيه النقد ، والممارسة الشعرية) •

بعيدا عن قيود النظرية

رغم ممارسة ليفز ، الطويلة ، لعملية النقد الأدبي رفض أن يصب اتجاهاته في نظرية ، ورفض ان يمسك بمسطرة يقيس بها كل شيء ، وأبى أن يخرج بنظام له منطقه ومعاييره قائلا ان هذه وظيفة الفيلسوف ، والأدب شيء والفلسفة شيء آخر • وقد قال للدكتور **رينيه ويليك** الذي أسـهم في تأليف الكتـاب الهام « **نظرية الأدب** » قال لست فيلسوفا ••• **لأني ادعي اني ناقد أدبي** • كذلك سمعه ج•س•فريزر ـ مؤلف كتاب « **الكاتب الحديث وعالمه** » ـ سمعه يقـول اثر احدى المحاضرات : **وددت لو عرفت الكثير عن الميتافزيقا بالقدر الذي يساعدني على ابعادها عن النقد الأدبي** •

وقد لا نملك بعد هذا كله الا أن نتساءل في اعجاب : أليس هذا أفضل من كتابات نقدية لا تنشغل بالكتب المنقودة بقدر ما تكون مقالة فلسفية للناقد يعبر فيها عن موقفه من الكون ومشاكل الوجود والعيش ؟ وكتابات نقدية بالغة التأنق تنصرف الى التنقيب في الكلمات ورنينها والتنوعات على لحن واحد ولحن غير واحد ، حتى ليكاد العمل الأدبي يتحول الى مكنة معقدة قام الناقد بفك أجزائها ووضعها في الزيت بعد أن سحب منها الطاقة التي تحركها ؟ وكتابات نقدية يأسر صاحبها نفسه بيديه ، يضع نفسه في سجن مدرسة معينة يظل واضعها نصب عينيه ، خاضعا لتعاليم قادتها ، يستذكر باستمرار لوائحها حتى لاينسى حين يعتزم نقد كتاب جديد ؟

من حديث الشعر

ولا يوافق ليفز على من يتحدث عن « **معايير** » نقد الشعر وهلم جرا ••• ثم يتحدث عن رأيه في ناقد الشعر • **ناقد الشعر ـ في نظره ـ قارئ كامل ، والناقد الأدبي لا يعدو أن يكون قارئا مثاليا** • واذا كان قد فرق بين الفلسفة والأدب فانه يتحدث في موضع آخر ـ وعلى سبيل التخصيص ـ عن **الفارق بين** الفلسفة والشعر • الفلسفة تجريدية ، أما الشعر فشيء ملموس • الكلمات في الشعر لا تدعونا الى **التفكير والحكم** ، وانما الى **الاحساس بأحاسيس** ، وتدعونا الى تقمص ما أمامنا • ويرفض ليفز ـ كما أسلفنا ـ أن تكون في يد الناقد مسطرة يقيس بها الشعر ، عليه أن يعايش كل قصيدة ويفتح مشاعره لها ولا يأتي بميزان من الخارج •

ومادمنا في معرض الحديث عن الشعر فلا بأس من التعرف على المزيد من آراء ليفز ، في هذا الشكل من أشكال التعبير • ان ليفز ـ كعهده دائما ـ يربط بين الشعر والحياة ، أو بين الشعر والواقع الفعلي ، فيقول : ان التقاليد أو العادات السائدة التي تقطع مابين الشعر والحياة المباشرة البكر ، تقطع مابين الشعر والواقع ، أو تحول بين الشاعر والتعبير بالشعر عن اهتماماته الجادة كانسان ناضج يعيش في عصره ، هذه التقاليد والعادات تتسبب في الجدب والعقم والشلل •

ويكره ليفز الميل المفرط الى التفسير التجريدي للشعر ، والبحث ـ اللاهث ـ عن الرموز • ويعجب بالشاعر الذي يتناول مادته تناوله لشيء ملموس يستطيع القارئ أن يضع يده عليه • لكنه يظل مع ذلك يعامل الشعر كشعر • فرغم أنه ناقد حياتي الا أنه لا يفرض المبادئ أو الموضوعات على المبدع • وفي ذلك يقول ـ تعليقا على الذين ظلوا يكتبون عن « فكر » ويردزويرث لا شعره ـ : جميل •• لقد سمعت وقرأت عن فـكر ويردزويرث •• لكنني انصرفت الى **شـعر** ويردزويرث •

تاريخ حياة مجلة نقدية

ربما حان الوقت لكتابة تاريخ حياة المجلة النقدية التي أسسها ليفز واشترك في تحريرها وسميت « **سكروتني** » • حان الوقت لكتابة تاريخها لان تاريخها مكتمل ، فقد ظهرت وعاشت ثم أوصدت أبوابها واختفت • ولدت عام ١٩٣٢ وماتت عام ١٩٥٣ • وكان لها اتجاه يدين به النقاد الذين يشتركون في تحريرها ، لكنه اتجاه لا يتحول الى عقيدة جامدة ، وانما يخدم التيار الأدبي والنقدي • كان « طاقم » هـذه المجلة الفصلية على استعداد للترحيب بعمل ولو كان كاتبه صغيرا اذا بدا ان هذا الكاتب يحترم الحياة ويقدسها • ورفضت المجلة ثلاثة مبادئ أوضحها **ج•س• فريزر** في كتابه « **الكاتب الحديث وعالمه** » :

ـ **مبدأ الشلل** •

ـ **مبدأ العلاقة الشخصية بين الناقد والمنقود** •

ـ **مبدأ الاستنتاج المتطرف** ، كأن أعجب بكاتب فاستنتج ان كتابه الجديد لابد جيد كسابقه • وليفز يمقت المبـدأ الأخير بصفة خاصة • فحبه القديم لاليوت لم يمنعه من الهجوم العنيف على مسرحيتـه « **حفـل الكوكتيل** » وعلى آرائه في **لورانس وملتون** • كذلك فان اعجابه الشـديد ، المطلق ، بلورانس لم يمنعه من أن يقول عن روايته « **عشيقة الليدي تشاترلي** » انها رواية رديئة •

وأثبتت مجلة « **سكروتني** » أنها لا تنتمي الى مدرسـة « **النقد الجديد** » التي تهتم ـ أكثر ماتهتم ـ بالألفـاظ

والتراكيب وتشريح النص تشريحا بلاغيا ، رغم أن البعض قد يظن خطأ أن ليفز حين أسماها « **سكروتنى** » ــ ومعناها « **التمحيص** » ــ قصد بهذا أنه وطاقمه سينصرفون الى « **تمحيص** » النصوص الأدبية وتشريحها وكأننا أمام نقد عملى على غرار نقد ريتشاردز ٠

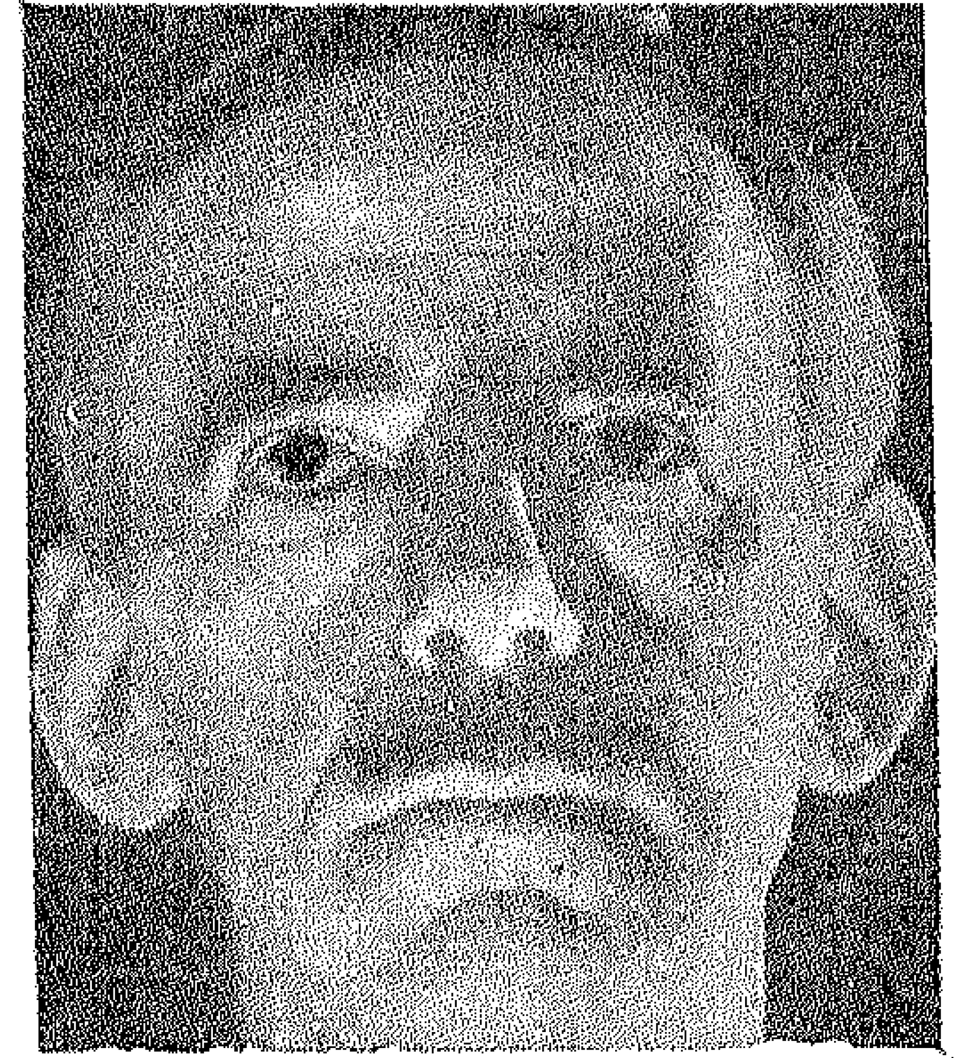
وقد قيل عن المجلة انها أهم مجلة نقدية ظهرت فى القرن العشرين ، وان الأيام ستثبت أنها كانت أكثر المجلات النقدية **تأثيرا** فى القرن المذكور ٠ ظهرت « سكروتنى » وسط احساس عام بأزمة ثقافية ، أزمة الجمهور الذى أخذ يقرأ على نطاق واسع ، لكنه يقرأ ببلادة وعدم عمق ٠ ولم تكن **القيم الأدبية** همها الوحيد ، وانما أرادت ايقاظ العالم الذى لم يعد يهتم بالأدب ٠ كانت تفتش عن « جمهور ذكى ، متعلم ، يحس بمسئولية أخلاقية ، جمهور **يتدرب على الحكم الحساس**٠ **وبذلك يسهم بعد ذلك فى اثراء التفكير البناء فى كل دروب الحياة** ٠ هذه هى « فائدة » الأدب ، و « فائدة » النقد الأدبى ٠ وتضافر كتاب المجلة ، مؤمنين بأن للنقد الأدبى وظيفة خارج دائرته ، انه يستطيع أن يؤثر على الحياة بمعناها الواسع العريض ٠

وقرأت هذه المجلة النقدية أعمال الماضى من جديد وأعادت تقييمها ٠ وأنمت رسالتها ــ فى هذا الميدان ــ على الوجه الأكمل ٠ غير أنها كانت تعرف أن اعادة التقييم ليست نهائية ٠ سيجىء عصر آخر ويعيد التقييم من جديد ٠ كل عصر يعيد التقييم على ضوء العصر الحاضر ٠ وانعكس فى المجلة ايمان ليفز بوجوب الدراسة الأدبية الجادة فى عالم يخضع لقيم تجارية ٠ كان ينظر بشك الى المجلات الأسبوعية الأدبية، والى المجلس البريطانى ، والاذاعة البريطانية ٠ والى القارىء ماذكره الكاتب المعروف اريك بنتلى عند أستعراضه للنقاد المعاصرين ومكانة مجلة « سكروتنى » وسط اتجاهاتهم :

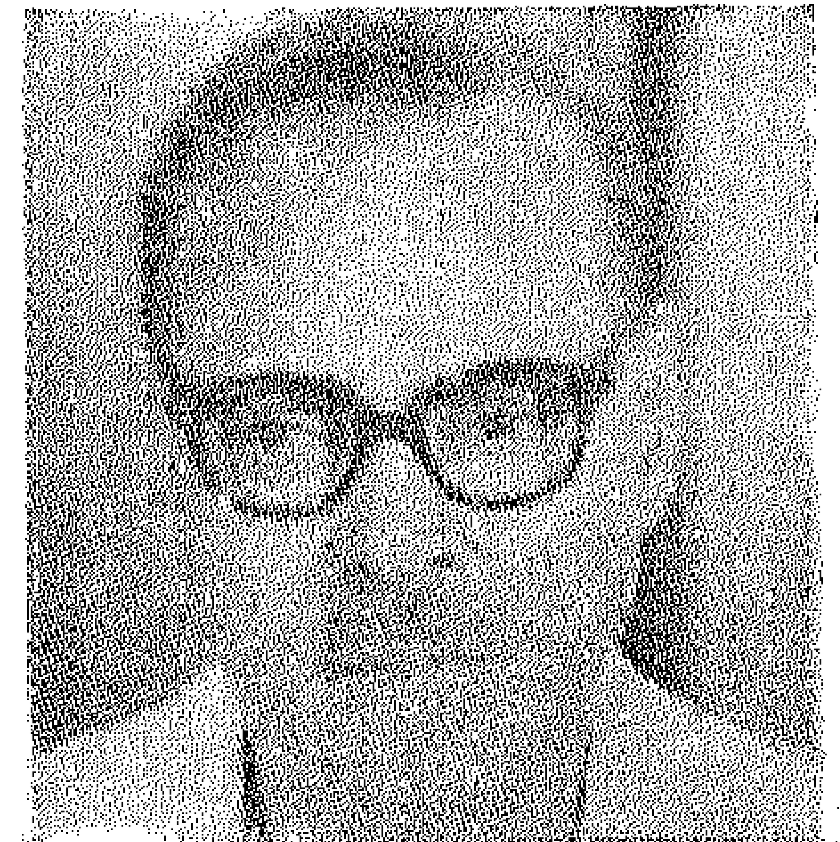
« كتب ريتشاردز » النقد العملى غير أن « سكروتنى » كانت عملية وكانت تنقد ٠ وكتب كلميانث بروكس ملاحظات من أجل اعادة كتابة تاريخ الشعر الانجليزى ، غير أن « سكروتنى » ــ فى مقالة اثر مقالة ــ نجحت فى تجميع تاريخ جديد رحب ٠ وعمد بيرك ورانسوم الى توسيع حدود المناقشات النقدية ، غير أن « سكروتنى » شغلت هذه الحدود بالفعل وخرجت منها خرائط جديدة » ٠

وامتد عمر المجلة ٢١ عاما ٠ وأن يمتد عمر مجلة نقدية متخصصة الى هذا الحد لشىء جدير بالاعجاب ٠ ولم تمت لكثرة العداء الذى صادفته ، وانما لان الحرب فرقت شمل المساهمين فيها ٠ وقد أشارت المجلة فى احدى افتتاحياتها الأخيرة الى هذا ٠ صحيح انها عاشت ــ لفترة ــ بعد الحرب ، غير أن تفرق الشمل جعلها توصد أبوابها ، لايمانها ــ كما فى افتتاحية العزاء ــ بأهمية تضافر المساهمين واجماعهم على شىء ٠ وانعكست أزمتها على طابع المادة التى تقدمها ٠ ففى البداية كانت اهتماماتها رحبة ، أما فى الاعداد الأخيرة فقد

أبو المسرح الأمريكى



ى٠ أونيل



د٠ خشبة

من الكتب الهامة والهامة جدا التى صدرت فى هذا الشهر كتاب « دوريس الكسندر » عن « **يوجين أونيل** » والذى قام بترجمته وتقديمه فقيد الأدب المسرحى فى ثقافتنا العربية المرحوم الأستاذ « **درينى خشبة** » ٠

والواقع ان الاهتمام بيوجين أونيل فى واقعنا الثقافى المعاصر ٠٠ سواء الاهتمام بترجمة مسرحياته او بترجمة الدراسات المكتوبة عن هذه المسرحيات ٠٠ هو مما يتفق وطبائع الاشياء ، فيوجين أونيل هو الكاتب المسرحى العملاق الذى لعب أكبر دور فى تاريخ المسرح الأمريكى والعالمى على السواء ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى منشئه الحقيقى ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من الواقعية الى التعبيرية ٠ لذلك أحست الدنيا الجديدة انه بفضل يوجين أونيل أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الغربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم ٠

ومن هنا كان اهتمامنا بمسرحيات يوجين أونيل وبما يكتب عن هذه المسرحيات من دراسات ، فالنهضة المسرحية التى يمر بها مسرحنا المعاصر لا تحتاج الى شىء قدر ماتحتاج

اخذت النظرة الرحبة تنكمش، والناقد يقصر نشاطه على ممارسة النقد الأدبى بمعناه الضيق ، مما يدل على أن العالم الخارجى قد انتصر ! لم يعد لدى الناقد أى شىء هام يقوله خارج حقل الأدب ، لم يعد هناك مايقوله عن الحيـــاة ، بتفسخها ودمارها • وقل عدد الكتب المنقودة فى المجلة •

ضاقت النظرة وبدأ ناقد مثل ترافرسى Traversi يتكلم عن شيكسبير بغير طريقة « **سكروتنى** » القديمة : لقد اقتصر فى حديثه على الكلام فى التشبيهات فى مسرح شيكسبير • وتأسست مجلة نقدية أخرى عام ١٩٥٠ ، واسمها « **مقالات فى النقد** » •

وكانت اهتماماتها ضيقة •• نقد أدبى بالمعنى الضيق لاصطلاح النقد الأدبى، وبذلك أبرزت مدى اختلاف «**سكروتنى**» عن أية شقيقة أدبية • كان لدى « **سكروتنى** » احسـاس بالربط ، الربط بين الأدب والحياة ، بين العمل المنقود والعالم الذى ظهر هذا العمل المنقود وسطه •

قلنا ان المجلة ماتت عام ١٩٥٣ ، لكن ، حـدث فى الستينات شىء هام كان بمثابة اعتراف كبير ، مؤثر ، بفضل هذه المجلة وفضل قطبها ليفز • لقد أعيد طبع كل الاعـداد فى ٢٠ مجـلدا تباع للجمهور فى المكتبـات ، وبلغ ثمن المجموعة مايعادل مائة جنيه استرلينى • واضطلعت بهـذه المهمة مطبعة جامعة كيمبردج • واحتفلت المجلات الأدبية فى الغرب بهذا الحدث الأدبى الهام ، وانتهزتها فرصة للكلام من جديد عن دور « سكروتنى » وأثر ليفز فى الحركة النقدية ، بل وجدت هذه المجلدات طريقها ، فى العام الحالى ، الى احدى مكتبات القاهرة واحتلت واجهتها بضعة أيام •

وتبقى بعض الخواطر المتناثرة • منها أن ليفز صورة حية للناقد معلما ، أو مربيا ، وقد ينعكس هذا على الطريقة التى يكتب بها • فلأنه معلم فانه يستطرد ويشرح ، يشتاق الى أن يفهمه قارئه •• تلميذه • انه يطبق أسلوب « تنوعات على لحن واحـد » فى مواضع كثيرة • هو اذن يفتقر الى تركيز اليوت ، الى تزاحم المعانى فى العبارات المكتوبة •

يؤمن اليوت بالعلم ويؤمن ليفز بالعبقرية ••• عبقرية عبر عنها فى مقال كتبه يوما عن د•هـ• لورانس واختار له عنوان « العنقاء الوحشية التى لم يعلمها معلم » •

اليوت عنيف فى هجماته ، لكنه يهاجم بعنف دبلوماسى • أما ليفز فيهاجم بصراحة وجرأة لسانية لا تكترث بأية قواعد دبلوماسية قد تكون متحذلقة ، أو زائفة • نحن ، فى حضرة ليفز ، أمام ناقد عجوز • ناقد طيب لكنه لا يستطيع أن يهرب من حدة المزاج والاستخفاف • هو ناقد فلاح يعرف أن الخط المستقيم أقصر خط بين نقطتين • **ولذا تقرا له فتعرف على الفور ماذا يريد أن يقول** •

ثم هناك مايشبه العداء الشخصى ل ت•س• اليوت • لكن ••• وربما كان هذا عداء العباقرة • فقمم الجبال لايمكن أبدا أن تتلاقى !

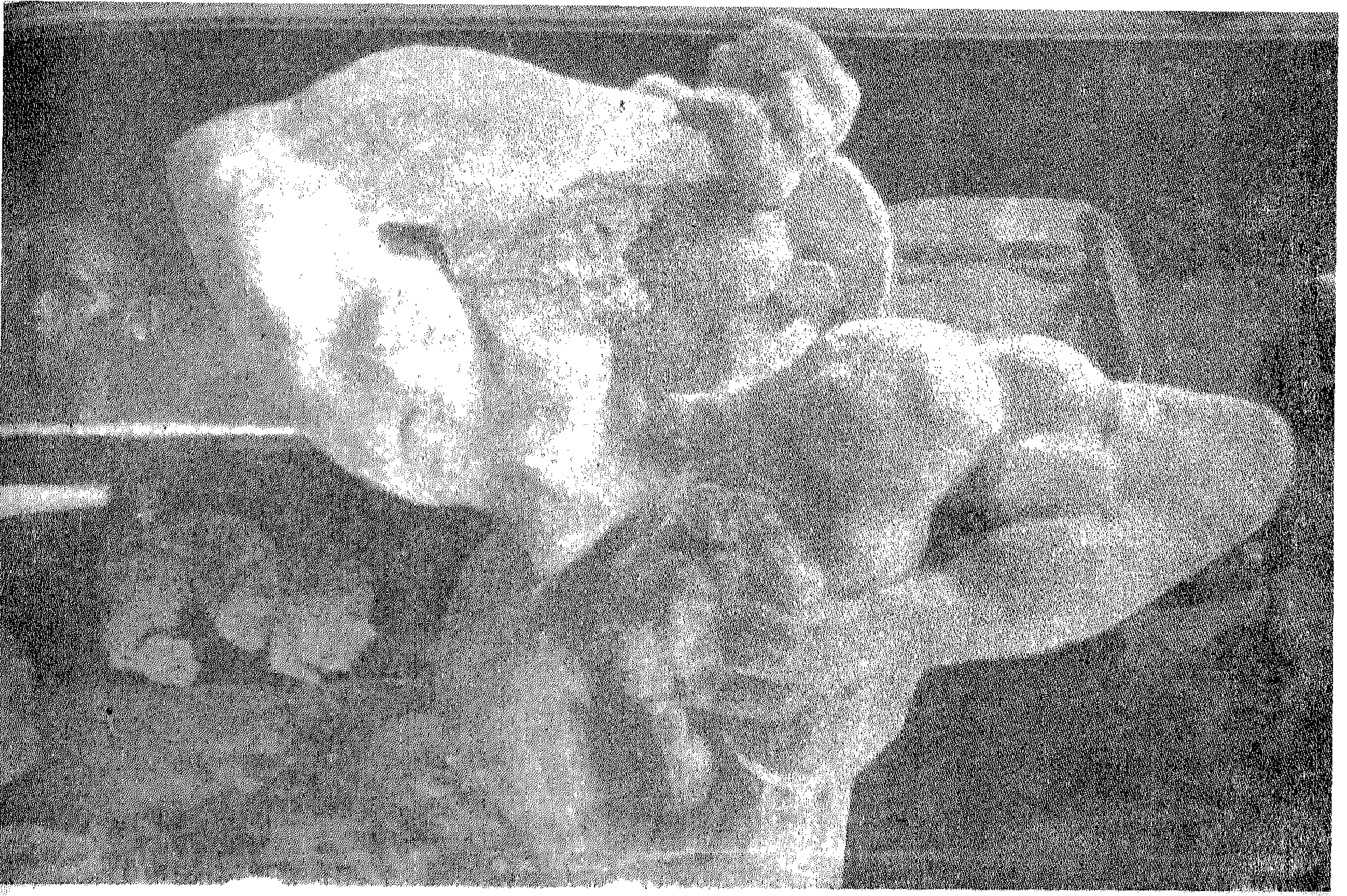
محمد عبد الله الشفقى

الى كاتب مثـل يوجين أونيـل يحـدد للمسرح المصرى طابعه الخـاص وأسلوبه المميز والذى ليس ترجمـة ولا اقتباسا من المسرح الأجنبى •

وهذا الكتـاب الذى قامت بتأليفـه الكاتب والنـاقدة الأمريكية «**دوريس الكسندر**» يتناول حيـاة يوجين أونيل الأولى كمـا يتناول مصـادر مسرحياته ، والكاتبة اذ تربط بين حياته الأولى وبين مصادر مسرحيـاته تضـع يدها على المفتاح الحقيقى لفهـم مسرح يوجين أونيل ، فقـد كانت مسرحياته تعبيرا عن حيـاته ، وما تعرضت له هذه الحياة من تجارب حيـة وأزمات وجودية كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه على السـواء • انه قصة تلك المراحل السبع الشهيرة التى قطعهـا الكاتب المسرحى العظيـم منـذ أن ولد (فى ١٦/١٠/١٨٨٨) حـتى توفى أبوه فى أغسـطس عـام ١٩٢٠ •

ولقد قام بترجمة الـكتاب وتقديمه فقيـد أدبنا المسرحى المرحوم الأستاذ درينى خشبة ، وتلك كانت آخر مقدمة كتبتها يداه التى حالمـا كتبت الكتب والمقـالات والمقدمات • لذلك كان رائعا من دار النشر التى أصدرت هذا الكتاب أن تركت المقدمة التى كتبهـا المرحوم درينى خشبة ناقصة كما هى اجلالا لذكرى هـذا الراحـل الكريم والغريب حقـا فى أمر هـذه المقدمة التى لم تتم أن تقف عند بيت مشهور من أبيات **عمر الخيام** ترجمة درينى خشبة عن **فيتز جيرالد** ، وهو البيت الـذى يقـول فيه الشـاعر الفارسى •

اشرب فما تعلم من أين جئنا
لا ولا تدرى لمـاذا أتينـا



ـ اورفيوس ـ للفنان فيزفستني

الموجة الجديدة في
الفن السوفيتي

حينما ذهب جون برجر الناقد الفني الانجليزي الى موسكو وقابل مجموعة الفنانين غير الرسميين هناك ، وجد أن موقفهم يناقض تماما موقف الفنانين الانجليز ، اذ هم يؤمنون بوجود هدف اخلاقي واجتماعي للفن ، أما الفن للفن فهم يطلقون عليه فنا حرفيا ، ويحتقرونه والفنان في نظرهم اذا لم يكن نبيا ومبشرا لا يصبح شيئا على الاطلاق .

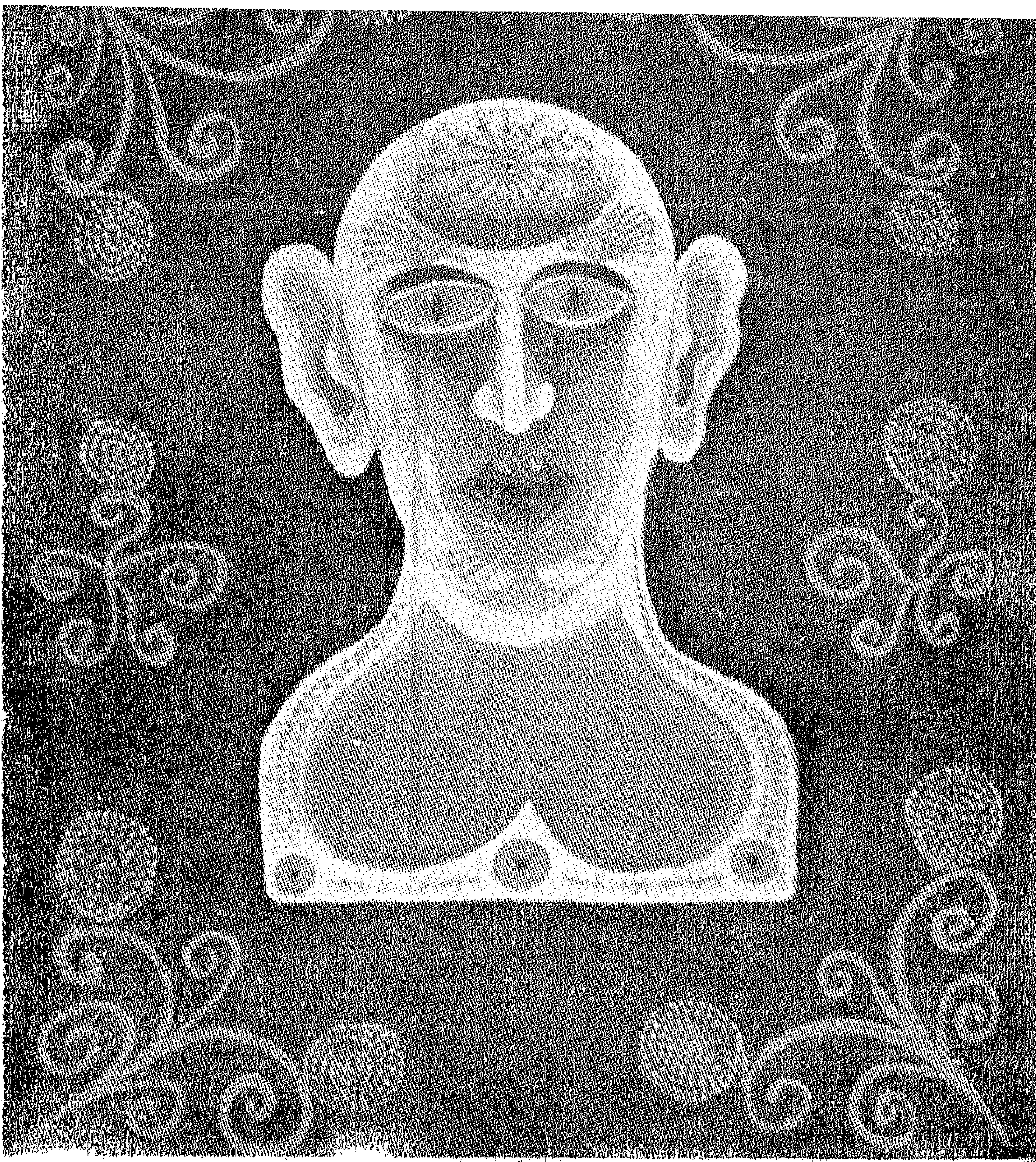
ويقول الفنان يورس سوبوليف .. ان المشكلة تكمن في أيهما ناخذ به .. الجمال الشكلي أم جمال المضمون ؟ أما نحن فلا نهتم ألا بالمضمون ، اذ نحاول بطريقتنا غير اللفظية الوصول اليه .

والواقع كما يقول برجر ، انهؤلاء الفنانين يؤمنون تماما بأن وظيفة الفن في المجتمع الاشتراكي تختلف عنها في المجتمع الرأسمالي ، وأن عملهم الفني يساهم حقيقة في تطور مجتمعهم .

ومن بين الفنانين الذين قابلهم برجر الفنان ارنست نيزفستني .. وهو أشهرهم جميعا .. في الاربعين من عمره .. وأثر كثيرا على فنانين أصغر منه .. ليس بأسلوبه كمثال ولكن بطريقته الجريئة التي يفكر ويعمل بها ، ونيزفستني يعد نفسه، المتكلم الرسمي باسم جماعة الفنانين غير الرسميين .. وهو يؤمن بأن الفن يجب أن يحوى أفكارا ، وذلك لكي يكون فنا انسانيا، فجميع شخصيات دستويفسكي تقوم على أفكار وهذا هو السبب في عمقها ، والفن وحده في نظر نيزفستني هو الذي يجعل الناس تتعرف على أنفسها.

ويبادر الفنان يوري سوبوليف بسؤال الناقد الانجليزي جون برجر « أرجو أن تصارحنا بنقاط الضعف في أعمالنا ، هل نحن فنانون محليون فقط أم لا ؟ أخبرنا ولا تلتمس لنا اعذارا ، نحن لا نؤمن بأن الثقافة بناء مغلق يستطيع فيه كل فنان أن يضع حجرا ، بل الثقافة بناء ديناميكي مفتوح ، فكل فنان يجب أن يجاهد بمفرده للوصول الى الحقيقة ، وذلك هو ما يدفع الى التقدم »

وهنالك وجد جون برجر مجموعة اخرى من الفنانين تسمى بجماعة «الفن المتحرك» Kinetic Art وهي تتكون منحوالي اثني عشر فنانا لا يتجاوز عمر



صورة بغير عنوان
للفنان جروبمان

الواحد منهم الثلاثين عاما ، وقد تاسست هذه الجماعة في عام ١٩٦٢ على يد الفنان ليف نسبيرج ، ولما كانت أعمال هؤلاء الفنانين يجوز عدها من فنون العمارة والهندسة، فلقدتخلصت بذلك من الصفات التى قد تؤدى هناك الى رفض هذا الفن ٠

وفي أوائل هذا العام الماضي فنانو هذه الجماعة معرضا ناجحا لاعمالهم في معهد كورشاتوف للذرة ، وهم الآن مكلفون من قبل السلطات بتصميم ثلاث قاعات باحد القصور الهامة فى لينينجراد ويسمى قصر التجديد ٠٠ ويحوى هذا القصر قاعة كبرى للرقص سيعمل افراد هذه الجماعة المتحركة على أن يكون كل شيء فيها متحركا ٠٠ فعندما تعزف الموسيقى ويبدأ الرقص، تاخذالذبذبات الموسيقية في ضبط لون وحركةالاشكال المصممة على سقف القاعة الكبير ٠٠٠ وبذلك تصبح الحركة في حد ذاتها هي مضمون هذا الفن ٠ ويقول نسبيرج فى هذا المعنى : « انني أرى بوضوح عالم الآلات الحية ٠٠ ذلك العالم الجديدالذى سوف يوحد بالضرورة بين كل المناظر الطبيعية » ٠



جحيم دانتي
للفنان سوبوليف

في التطبيق النقدي

نظرية النقد

بين الأصالة والمعاصرة

● ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن او ذاك ، وانما يوجد نقاد هم اصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شيء ، ولأنهم فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون .

● على امتداد ثقافتنا العربية الحديثة،ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لا نكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الاصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة، أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع ان نظرية النقد هى الاصل الذى يجيء النقد التطبيقى فرعا له .

● ان الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا المعاصرة ، ليس هو داء القصور ، وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الإستمرار بارهاصات النقد التى بدأها العرب القدامى فى ضوء ثقافة عربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة .



ع٠م٠ العقاد

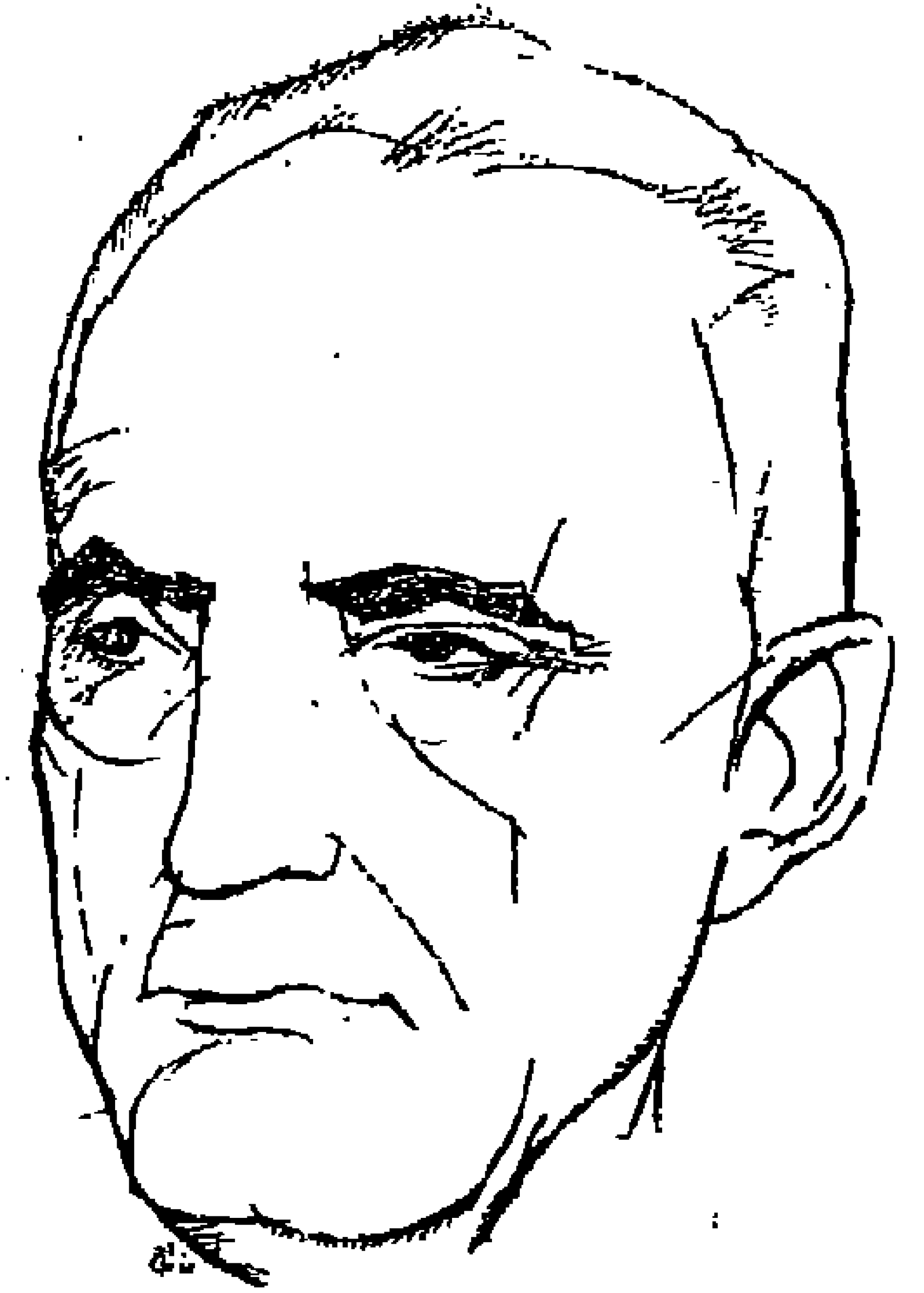

طه حسين

جـــلال العشــــرى

ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء .. أى شيء ، كلام .. مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير لمجرد التعبير . وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا ، واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم . **فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت ان تعرف الخط النقدى لهذا الناقد او ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجد به الناقد هذا العمل الفنى ـ شعرا كان او قصة أو مسرحية ـ يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر ..** هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرية ولا اتجاه . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية .. ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لايزال موضع خلاف ، ولا يزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية ، بل هم يختلفون عليه أصلا .. هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف .. خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا مترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه . وفى المسرح نجد **رشاد رشدى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان .. **طرف يعده كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما** ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالإبداع الفنى ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص ، وفى القصة يجىء **احسان عبد القدوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين . وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ، فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الإبداعى وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث .

ازمة الناقد النوعى

اضف الى ذلك اننا ليس عندنا نقاد يكتبون ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلايوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن او ذاك، وانما يوجد نقاد هم اصلا كتاب يقولون رايهم فى كل شيء ... ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل ان يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون .. مع ان النقد شيء والكتابة شيء آخر ، والا اذا كان سهلا على المؤلفين أن ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد ان يكتبوا شعرا او قصصا او مسرحيات ؟ يقول الفيلسوف الكبير برتراند رسل فى مطلع تصديره لكتاب « **تاريخ الفلسفة الغربية** » : « **الاعتذار واجب لهؤلاء** الاخصائيين الذين اختصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك ، وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن استثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس ، **يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم** » . وهذه الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم ، هى مانجدها فى صحافة الغرب ، **افتح أية جريدة** أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص .. وهاهو على سبيل



س· موسى

المثال الملحق الأسبوعى لجريدة « **الصنداى تايمز** » تجد فيه هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلى ، وريمـوند مورتيمر لنقـد الكتب الثقـافية العـامة فضـلا على جيرمى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد باكل فى الباليه ، وديلز باول فى الأوبرا · وهذا على العكس تماما مما نجده فى صحافتنا ، ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات تجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص ، فهم شـعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيـون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشـكيلى ، وهم معلقون سـياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والاوبرا والباليه · وهكذا بمقدار مانفتقر الى الناقد أصلا نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخير ·

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضىء ، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى ، وفى جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو الى الآن قائما على العـلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مداوس النقد ، بل عن « **شلل** » النقاد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم فى بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لى من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده · أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب ، لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وأدبية ، **فالعلاقة بين وجهى العمل ·· النقدى والابداعى ·· كالعلاقة بين سطح السائل فى الاوانى المستطرقة اذا زاد أحدهما زاد الآخر ، واذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار ·**

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقى الذى يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص فى هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفنى أو الأدبى من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجى أو الموضوعى من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، والذى يتمثل فى اقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه · **فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ، ومنذ عصر التنوير حتى الآن ، لانكاد نجد الناقد النظرى الذى يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالى نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية فى النقد ، مع أن نظرية النقد هى الأصل الذى يجىء النقد التطبيقى فرعا له ،** وهى الأساس الذى لابد منه لقيام نقد نوعى يتناول العمل الفنى أو الأدبى اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم ·· التفسير النفسى أو الاجتماعى ، والتحليل الجمالى أو الأيديولوجى ، والتقويم الكلى أو التكامل الذى يضع فى اعتباره هذه الجوانب مجتمعة ·

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذى لا نلقاه فى آداب لغتنا المعاصرة ونلقاه فى آداب اللغات العالمية الأخرى ·· مما يجرنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقـافية العميقة الواسعة التى تتناول كل شىء ·· من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة ، أو فلاسفة النقد الذين لا يقفون عند التقبل البحت ولايكتفون بالتحصيل الخالص ، بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى « **الأصالة** » على نحو ما تتمثل فى الكثرة من نقاد الأدب العالمى المعاصر ، فنظرة ، ولو عابرة ، الى هؤلاء النقاد ، تريننا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى ·· معنى الأصالة ·· مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ·· منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل **ت·س·اليوت** ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف·و· بروكس ، ومنهم من غلبت عليه **النزعة التقويمية كما** عند أيفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ·أ· رتشاردز ، **ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة فى** النقد ·· أى شرح العمل الأدبى شرحا خلاقا كما فى حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزى فى النقد ·· بمعنى تناول العمل الفنى بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما فى حالة كنث بيرك · ومنهم من رأى وجوب اخضـاع النقد للمنهج العلمى كما فعل نورثروب فراى ، ومنهم من رأى وجوب اخضاعه للمنهج العقلى بل والمعملى كما فعل جون كراو رانسوم ·· ومنهم من اعتمد فى ملاحبه النقدى على التفسير الاجتماعى كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوى كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التى أقامت مذهبها النقدى على التحليل النفسى ، وجين آلن هاريسون التى أقامته على الدراسات الانثروبولوجية ،

وكونستانس رورك التى عولت فى مذهبها النقدى على المأثور الشعبى ٠

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معانى « **المعاصرة** » على نحو ما تتمثل فى نقاد العالم المعاصرين ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادى فى النقــد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ما كتب من نقد فى القديم ٠٠ **فالمعاصرة هى الصفة الجوهرية التى تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هى التى استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية فى استعمال منهجى منظم يؤدى الى بصيرة نافذة فى الأدب** ٠٠ فمن التحليل النفسى استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعى ، ومن أصحاب علم النفس الجماعى أخذوا فكرة الكليات ، وهى أساس الاتجـاه التـكاملى فى علم النفس ، ومن علمـاء النفس الاكلينيكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانســانى ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعـة المجتمع والتغير الاجتماعى والصراع الاجتماعى وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعى، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشـعائر الشعبية الموروثة ، وبالأساطير والمعتقدات التى ترتكز عليهـا نماذج الفن الشعبى وموضوعاته ، كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد ، أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ونظريات ذات فائدة مجازية عظيمة مثل « التطور » ومبادىء مثـل « النسبية » و « المجال » و « اللا محدودية » ٠

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معانى **الأصالة والمعاصرة** ، وأقصد **بالأصالة** أن يصدر الناقد فى نظريته عن نفسه أولا بحيث تجىء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب فى بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير ، أما **المعاصرة** فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه ، مستفيدا من انجازاته ، معتركا مع قضاياه ، محاولا بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملا ، بل أن يحياه من الداخل ثائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره ٠

أزمة نظرية النقــد

والسؤال الآن هو هذا ، هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة فى النقد الى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعى والأسباب ، أم هو سبب أصيل فى بنية الطبيعة العربية يجعلها قاصرة عن الابداع النقدى عاجزة عن تصور النقد فى اطار نظرى عام ؟



م٠ مندور

أغلب الظن أن الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد ، التى بدأها العرب القدامى فى ضوء ثقافة غربية معاصرة ، وممارسة نقدية فعالة وهادفة ٠ ذلك لأنه اذا كان هذا الداء الذى أصيب به النقد الأدبى والفنى قد نجت من الاصابة به فنون الأدب والفن نفسها ، فهذا أدعى الى الايمان بالعبقرية العربية وقدرتها على الابداع فى مجال النقد ، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر وقصة ومسرح ورواية ٠

فالابداع الفنى والابداع النقدى وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصور أو تقصير فى جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهرى بين الجانبين ، لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولاترضاه ، وأقصى مايصيب العملية الابداعية هو التخلف فى أحـد جانبيها نتيجة لاعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنينات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة فى البحث ٠

وعلى ذلك فاذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب ، فذلك راجع إلى ظروف بعضها موضـوعى والبعض الآخر ذاتى ، وأقصد بالموضوعى : مايتعلق بمواضعات الواقع الخارجى ٠ والذاتى : مايتعلق بظروف النقاد أنفسهم ٠ **فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصـدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن ، فى الأدب أو فى الحياة ، وأقصد بالنظرية العامة مايرادف « الفكرية » العريضة التى يقف فوقها كل منشط انسانى** كما فى حالة البراجماتية فى أمريكا ، والتجريبية فى انجلترا ، والعقلية فى فرنسا ، والمثالية فى ألمانيا ، والواقعية فى الاتحـاد السوفيتى ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية جل أولا وقبل كل شىء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعى واقتصادى ولكنها أيضا خلاص فكرى ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما فى تأمين النظام فحسب ، بل وفى ارسـاء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد ٠

أما أن النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا فى



ل. عوض

الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير ، وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة والتى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلة ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ولا تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدى والجرجانى وأبى هلال العسكرى ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها الا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة أصلا من طبيعة الأدب العربى متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية فى الفن والتعبير .. فابن سلام فى كتابه « **طبقات الشعراء** » وابن الأثير فى كتابه « **المثل السائر** » والآمدى صاحب كتاب « **الموازنة بين الطائيين** » والجرجانى صاحب كتاب « **الوساطة بين المتنبى وخصومه** » وأبو هلال العسكرى فى كتابه « **سر الصناعتين** » هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تآليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحه وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير .

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدى نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياه ، ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى — **الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمى الاسلام** — على معطيات الثقافة اليونانية .. سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعرا ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات ، فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر ، يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ، ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين ، الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة وبين المجتمع العربى بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شىء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجه الخاص ، **وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان أصالة الفكر الاسلامى تلتمس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين الفقهاء وعلماء الكلام .**

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلا من أن نصدر عنها فى ضوء ثقافات أجنبية حديثة ووافدة ، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقا جامدا فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا والنقد الذى هو غريب عليها كل الغربة ، وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقاد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل — دون ما احاطة بعلوم المحدثين — وحاولوا تطبيقها على فنون لاتخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التى قال بها القدامى لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ، والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دونما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى الناقد التكاملى الذى يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة .. كى نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة ، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد ، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل ، بين الخير والشر ، بين القبح والجمال .

خطوات على الطريق

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحه الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائجه البعيدة ، صحيح ان الخطى الأولى التى خطاها جيل الرواد أو **جيل عصر التنوير** من أجل صياغة نظرية عامة فى **النقد شهدت ألوانا هائلة من التعثر اذ لم يكن لديهم تصور**

عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن .. **جيل عصر التحرير** .. استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات الرواد وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد ، ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ، ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الابداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تراثنا العربى القديم على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوربية باحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل **الشيخ حسين المرصفى** الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ليبعث أصول هذا الفن من جديد ، **فمن الطبيعى أن تلازم النهضة الأدبية التى كان محمود سامى البارودى** رائد البعث فى جناحها الشعرى ، **وعبد الله فكرى** رائد البعث فى جناحها النثرى ، من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى . غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بعث النقد العربى كان شبيها بكتب الأمالى العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ماهنالك من فارق بينه وبين هؤلاء أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية** » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة انشاء الشعر والنثر فى عصره ، **وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفى قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهى تكاد تنحصر فى بعث القديم ووصله بالحياة فى عصره ، دون أن يصدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد واحاطة كافية بثقافة الغرب** ، ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لايتعداها .. بعث القديم واحياء التراث .

ولكن بعث القديم وحده لا يكفى واحياء التراث كما هو شىء لا يفيد ، لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم فى ضوء الجديد ويحيى التراث ليجعله وقودا فكريا وروحيا فى مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله **مصطفى صادق الرافعى** ، فقد اتجه هذا الرائد أول مااتجه الى التجديد فى الشعر والنثر على السواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسان وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره ، مدخلا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضارة ، ولذلك فهو يهاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه دون الالتفات الى ما جد على الحياة من تطور وما حصل لها من تغيير ، فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال ولا تنطلق من طيات النفس وأغوار الضمير لتخاطب كافة الجوانب فى الانسان .

ومن هنا اهتدى الرافعى الى منهجه البيانى فى النقد ، والذى لخص مراحله فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه الأديب ، ثم **العناية بالتراكيب اللغوية والجرى على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيدين من الشعراء . غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان طغيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى** . وبذلك باعد الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره غريبا على معاصريه مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق . ولم يكن لمنهجه البيانى من فضل الا فضل بعث القديم لا جامدا جافا كما فعل الشيخ المرصفى ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه وومضات ضميره ، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن وغيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية ، وعلى الرغم من احساس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها الأدب العربى وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغات الأخرى : « وما زالت أجناس الامم يضيق بعضها بأشياء ، ويتسع بعضها بأشياء ، فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى .. الا انها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة حتى أصبح أدبه اقرب الى فن الأرابيسك لذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع دون أن يكون فيه شىء يقال ، وهكذا ظل أدب الرافعى شكلا بلا مضمون أو أسلوبا خال من الفحوى .

ثورة النقد الحديث

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه ممكنات الأفراد ، وفى مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية ، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة وفنون النثر بوجه عام ظهر عباس محمود العقاد .. العملاق الذى ضرب ضربته لتتلاقى على قلمه الثقافتان .. العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون لا الى اللغة لتستقى منها الانسان .. ولما كان الانسان فى حقيقته « ذاتا » ، وذاتا حرة على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات لأنه إكثرها



م ١٠ - العالم

حرية على الاطلاق ، كانت الحرية عند العقاد هى الأصل فى فكرة الجمال كما أنها الأصل فى معنى الحياة ، وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصـــورة ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان .

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، معناهما واحد ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وان اختلف فى أوصافه الظاهرة بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهـر من مظاهرها حينما يعلو على العوائق والقيود .

وعلى هـــذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك .. الانسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال وتؤدى عملها فى ان تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعانى والدلالات » . وتلك هى غاية التعبير الأدبى .. أن يكون اناء ينضح بما فيه ورمزا يدل على ما وراءه ، والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون ، فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيد أو فى « **تغليب الحرية على الضرورة** » هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالأعمق والأصدق فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة .

ومن هنا .. من قيمتى الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال **خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ، فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من ان ادب الأديب انما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وان عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب** ، وهـــذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى كما يدل عليه عنوان كتابه « **ابن الرومى .. حياته من شعره** » والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء . وكذلك فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صـورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى ، لخالد أو للحسين، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء .

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقـاد هو تحول الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى، **كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ، ونظر اليه على أنه « شىء فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ولا صلة لأدبه بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره ، لذلك دعت الحاجة الى منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاه يمكننا ان نفسر اختلاف ادب آمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر اختلاف نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة وبالمثل نفسر اختلاف اديب عن اديب..وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعى اليه طه حسين** واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « **ذكرى أبى العلاء المعرى** » وفى غيرها من الدراسات .

ولقد استمد **طه حسين** أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، **ومؤدى نظريته أن الانسان من صنـع الوراثة والبيئة والعصر وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات وانما هو فى حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان** . ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة .. الجنس والبيئة والعصر، والذى لايعنى بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع، ولا يهتم بالشاعر وحيـاته الا بالقدر الـلازم لفهم شعره . فالانسان بمواهبه ومعنوياته ان هو الا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيـــوان والنبات فى انتفاء الفكرة وانعدام الارادة .

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة واطاره المذهبى الجاف وانما أدخل اليه بعض الأصول الفنية التى اتخـذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول .. **الصدق الفنى وحرية الأديب** . فقد طالب طه حسين الأديب بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق فى التعبير بلسان العصر فلا يصطنع لغة غير لغته ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور .

أقول انه على الرغم من أن طه حسـين لم يقف عنـد حدود المنهج التاريخى وانما أضاف اليه عنصرى الصـدق الفنى وحـرية الأديب الى الحد الذى جعله يقـول كلمتـه المشهورة : « خسرت الأخلاق وربح الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الأخلاق، **فقد كان طه حسـين بمنهجه التاريخى بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى.. الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية .. اعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية .. واقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر . لذلك كان لا بد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عنـدما نحاول أن نتبين طريقـة التفاعل الديناميكى بين شخصية الشـاعر أو الأديب وبين واقع بيئته واحـداث عصره . وتلك كانت بداية الدعـوة الى المنهج الاجتمـاعى الذى حمـل لواءه سـلامة موسى** واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعيـة التطوريه التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » وتسعى باستمرار لتأصيل جذور « **الفن** » فى صميم « **الواقع** » وأحشاء « المجتمع » . فعند سلامة موسى أن « **الجمال الطبيعى** » هو الركيزة الأساسية لكل « **جمال**

فنى » على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم تقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة ٠٠ ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ ٠ يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ٠٠ كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ٠٠٠ عندما احالوها الى موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة ٠

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعالا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال **دوركيم وليفى بريل** وغيرهما ممن ذهبوا الى أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة ، ومن هنا ربط سلامة موسى بين « **الحياة والأدب** » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « **الأدب للشعب** » ٠

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه « ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ويجب أن يرفع أحساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » ٠

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباته صالح الشعب ٠ **غير أن وظيفة الادب والفن وهدفهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ٠٠ كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدى الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعتبر محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة**

ثورة على الثورة

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند محمد مندور فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه الى العناية بالمضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب أو الفنان فى الموضوع من افكار واحاسيس ووجهة نظر ، ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه واختلاف طريقة معالجته له ٠ ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر ٠ فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون ٠

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام **محمد مندور** المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ٠٠ **ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد** ٠ فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ٠٠٠ أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !

وهكذا كانت دعوى **محمد مندور** فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما وغاية أكثر شمولا ٠٠ ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظرى منها الى التخصيص التطبيقى ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ، لذلك كان لا بد من تحديد مفهوم الاشتراكية ـ لا جوهرها ـ تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير ديالكتيكى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالى يصبح له دوره المحدد فى الحياة وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ولكنها ذات وجهين ، هما وجها التطبيق الاشتراكى الذى كان محمد مندور بحق جوهره الفكرى الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض ، وتبلور الثانى على يد محمود أمين العالم ٠

فأما الاتجاه الأول فقد بدت ارهاصاته النقدية تتضح فى كتابات **لويس عوض** الأولى وبخاصة مقدماته لمسرحية شيللى « بروميثيوس طليقا » ولمقالات «فى الأدب الانجليزى الحديث» ولديوان « **بلوتولاند** » تلك المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى الذى يربط ما بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية ، غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « **الانسانية الجديدة** » عن اتجاهه الى مفهوم انسانى عام ومجرد للأدب والفن ، بمفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام ٠ فاننا نراه فى مرحلته الأخيرة ٠٠ فى كتابه عن الاشتراكية والأدب وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى

دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة ... كما نراه ينادي بفكرة الأدب الايجابي الهادف ، أي الأدب القائد للمجتمع — ولكن .. مع اعقام لمفهوم الالتزام كما ينادي به الماركسيون على الأخص — ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على كثير من الكتاب ، ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذي سار فيه كل من الدكتور عبد القادر القط في دراساته عن الأدب المصري المعاصر التي تحدث فيها عن السلبية في القصة المصرية ، والدكتور علي الراعي في تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعي على دراساته في الرواية المصرية ، وفؤاد دواره في كلامه عن الرومانسية في كتابه عن النقد المسرحي .

قلت ان لويس عوض في اتجاهه نحو تهديف الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان في المجتمع، كان يحرص دائما — على حد تعبير أحد الماركسيين — على اعقام مفهوم الالتزام كما ينادي به الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لا بد لهذا الاتجاه « المعقوم » من أن يناضل نضالا مريرا حتى يفرض ضربته فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة في حركتنا النقدية المعاصرة ، وهذا ما حدث بالفعل في المعركة القصيرة والقريبة التي دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب .. فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبي ، وانما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبي والفني قبل ضميرهم السياسي ، ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفني ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعي .

وهذا ما رد عليه محمود أمين العالم ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقدي دفاعا حارا وحادا على اعتبار ان حرية الابداع الأدبي لا يجوز لها أن تحجر على حرية الناقد بأي حال من الأحوال ، فبالمقدار الذي يكون فيه الاديب حرا وبالمعنى الذي يمارس به هذه الحرية ، لا بد للناقد ان يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية احدهما الا حجرا على حرية كليهما ، بل ان حريد الابداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الابداع ولا حرية لاحدهما بغير حرية الآخر » .

والذي يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفي الواقعية الاشتراكية .. الاشتراكية بمعناها العقائدي الهادف والاشتراكية بمعناها التقدمي الملتزم لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم الى اعادة النظر في وظيفة الادب والفن وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية ، فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن ان هما الا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة في الأدب وتأثير الأدب في الحياة ، فان النقد هو الآخر لا بد له وأن يشارك في هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ، فالمسيرة النقدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحياة معا في تفاعلهما وترافدهما تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام .

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعي هو موقف من يؤمن بأن الأدب قوة فعالة في صياغة الحياة وفي تنمية القيم وفي تقدم المجتمع ، وبالتالي موقف من يؤمن بأن النقد لا بد وأن يكون حارسا على المجتمع .. حارسا على مافيه من قيم تقدمية حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار . وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكري واخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبي النقد والابداع وهو ما عبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة الى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهي غاية الغايات في حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة .. فكما تعلو رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة ، تعلو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم مرتبطين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا » .

والذي نخلص اليه الآن من هذا الموقف الذي انتصر له العالم ، هو انه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . وهو الاتجاه الذي يضم كلا من عبدالعظيم انيس ورشدي صالح وعباس صالح وفؤاد دوارة وبهيج نصار والناقد المهجري محيي الدين محمد ..

خريطة النقد المعاصر

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطوري في محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظري واضح، وصياغة مفهومي الادب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها في آخر الامر الى المرحلة التي يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعي والمسئولية والالتزام الحر .. والذي يحسب لنظرية النقد في تطورها المرحلي خلال تاريخ نهضتنا الثقافية هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا دياليكتيكيا واحدا كان ينساب في ثنايا هذه المراحل جميعا فلا يجعل كلا منها قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التي بعدها والتي تحمل في طياتها بذور المرحلة الجديدة ..

هذا الحس الدياليكتيكي الواقعي الذي اتسمت به نظرية النقد في أدبنا المعاصر من طوالع النهضة الى العيد الرابع عشر للثورة ، هو الذي جعلنا نضع في الاعتبار كل من أسهم في بلورة النظرية ومحاولة صياغتها في اطار مذهبي ، فهذه المحاولة هي بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهي في الوقت نفسه موجة في تيار كبير يشملها ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة في النقد تصدر عنها كافة المناشط الادبية والفنية بل وكافة المناشط في الفكر والحياة .

من هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدرون عن ثقافاتهم الخاصة وفكرهم الذاتى دون أن يشكلوا خيطا فى النسيج أو مرحلة على الطريق • فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، دون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى فرضتها هذه الحياة • هؤلاء النقاد هم **جيل الجامعيين الذين اسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا النقدية فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية او مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات • ولعل اهم هذه الاتجاهات وفى طليعتها هو « اتجاه النقد الموضوعى » الذى تبناه الدكتور رشاد رشدى** ، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى ، والتى قال بها الشاعر والناقد الانجليزى **ت•س• اليوت** ــ وقد ضم هذا الاتجاه تلامذة الدكتور رشاد رشدى وبعض أساتذة الادب الانجليزى • من أولئك وهؤلاء الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطى والدكتور شفيق مجلى ثم فاروق عبد الوهاب أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا • ويلى **هذا الاتجاه فى الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعى » الذى ينادى بالتفسير الاجتماعى للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجتماعى بشكله العام ومعناه الواسع الذى يلتقى عنده كل من يعتبر ان الأدب فى جوهره نشاط اجتماعى ورواد هذا الاتجاه هم الدكتور عبد الحميد يونس والدكتورة سهير القلماوى والدكتور شكرى عياد وأخيرا د• عبدالمحسن بدر • والاتجاه الثالث فى ترتيب الاهمية هو اتجاه النقد الوجودى لا الوجودية** فى صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمى المتطور والذى تبلور أخيرا فى نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، **وقد تمثل هذا الاتجاه فى مؤلفات الدكتور محمد غنيمى هلال التى أكد فيها « فكرة الموقف » وفى كتابات انيس منصور الذى كان اول من دعا الى النقد الوجودى بعامة ثم الدكتور محمد القصاص فى محاضراته وأخيرا الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الديدى ومجاهد عبد المنعم مجاهد • والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسى » الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للانتاج الأدبى على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والادب لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التى جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان محمد خلف الله احمد بكتابه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، رائدا لهذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من الدكتور محمد النويهى فى كتابه عن « ثقافة الناقد الأدبى » وفى دراسته عن « نفسية أبى نواس » ثم الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » وقد يصح لنا أن نضع المرحوم انور المعداوى فى هذا الاتجاه** بدراساته عن « منهج الأداء النفسى فى الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه • **وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه فى النص الأدبى ليتناوله بالشرح والتفسير والكشف عما فيه من نواحى الابداع وهو الاتجاه الذى نجد أصوله فى محاولات النقد العربى القديم والذى طوره وأحياه فى ثقافتنا الحاضرة المرحوم امين الخولى ومن ورائه الدكتورة بنت الشاطىء والدكتور شوقى ضيف والدكتور حسين نصار وبعض أساتذة كلية دار العلوم •**

الموجة النقدية الجديدة

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناشئة التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافاتهم الخاصة دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد فى أدبنا المعاصر، فالاصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى حررتها من هذه النظرات الجزئية التى جاءت محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية فى **اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد ، وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشابة والمثقفة التى رأيناها فى كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية ، وفى كتابات جلال العشرى (ان جاز لى ان أضع اسمى فى هذا المقال) من ناحية أخرى •**

فالشطر الاول على الرغم من كتاباته الجادة وانجازاته الحقيقية الا أنه فى صحيحه جاء استمرارا ولا أقول تطويرا لجيل الرواد الذى سبقه واتخذه كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق ، **فرجاء النقاش** استمرار للمنهج الأيديولوجى عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره فى ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ، **وغالى شكرى** استمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات متعثرة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية ، **وأمير اسكندر** استمرار بمفهوم الالتزام بمعناه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات باهتة لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية • وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة يجىء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربى وجوهره الأصيل من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية والتى ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية ، وهو اذ يصدر فى محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التى قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير انما يفعل هذا فى ضوء ثقافة أجنبية هادفة وفى ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة •• **الاصالة فى أن نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات ، والمعاصرة فى ان نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضى ودون ان ننعزل عن العالم من حولنا •**

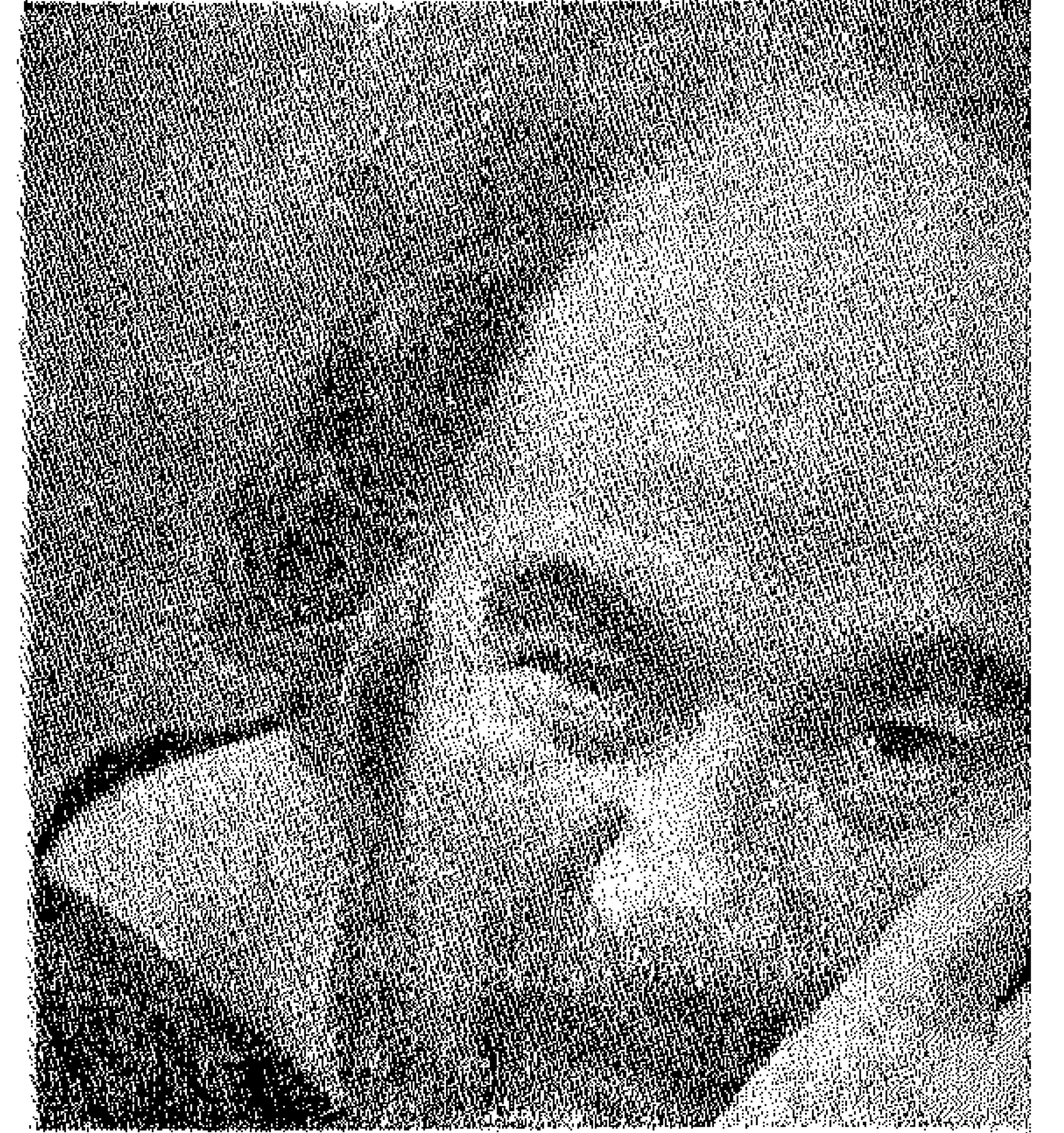
تلك هى ابعاد نظرية النقد فى حياتنا الثقافية ، وتلك

هى خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة، وهى كما رأينا لم تكن وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء والمعاناة من نواقص • واذا كنا فى مرحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا اليها فى مطلع هذا المقال ، **فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية هى حالة التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد ان ظل احقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت وهى أيضا حالة التنفيس النقدى التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها ان يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرته فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام •**

لذلك كان لا بد لانساننا الاشتراكى الصاعد من أن يتنفس ويتنفس كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد ، صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة •

جلال العشرى

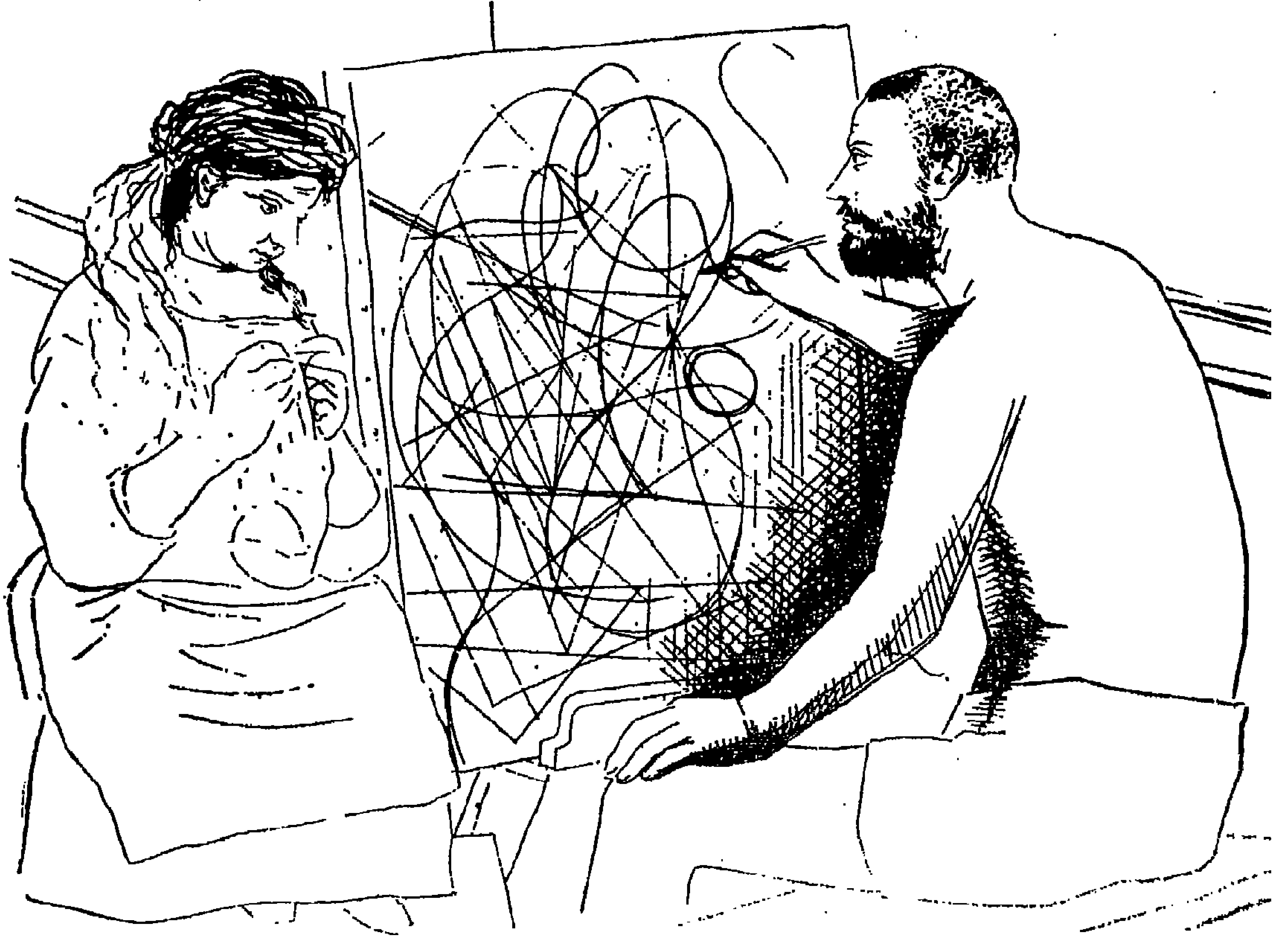
سقراط فى التليفزيون



غزا «أوستينوف» الشاشة الصغيرة بعد أن لعب دور « **سقراط** » فى عرض بالتليفزيون استمر تسعين دقيقة . قال عنه المخرج « جورج سكافر » انه أنسب من قام بدور سقراط وعزا ذلك الى التشابه بين « أوستينوف » وسقراط فى كثير من النقاط ، أولا فى المظهر حيث ان « أوستينوف » له لحية طويلة تشبه لحية سقراط كما يتناسب معه فى الهيئة وله نفس النظرات . وهو يتميز أيضا بلمحات من السخرية اللاذعة اتسمت بها شخصية الفيلسوف اليونانى العظيم ، وقد استغل « بيتر » طبيعته الساخرة فى اضافة لمحات فكاهية على المواقف المختلفة ، صاحبة تلك المواقف التى تتجسد فيها مأساة سقراط الفيلسوف الذى لقى حتفه نتيجة الظلم والقسوة ، ولقد برع « أوستينوف » فى تلخيص شخصية سقراط وفى التعبير عن مأساته الى الحد الذى ظن معه البعض انه ينحدر من أصل يونانى مثل الفيلسوف الراحل . ولكنه لا ينتسب الى اليونان فى شيء ، فهو بريطانى الجنسية ، وان امضى حياته متنقلا بين « باريس » و « سويسرا » .

هذا ويهتم **« أوستينوف »** اهتماما عظيما بالسياسة يضارع اهتمامه بالفن . ومعظم الشخصيات السياسية التى تقمصها كان لها حظا وافرا من النقد والتنقيب . وقد هاجم كثيرا من النظم السياسية . فهو يعتقد أن نظام الانتخابات فى انجلترا متخلف . كما أن النظم الديمقراطية فى حاجة الى توجيه يتناسب وروح العصر . ولم تنجو أمريكا من انتقاداته اللاذعة . فهو يدهش للمفارقة الغريبة بين شخصية المواطن الامريكى وبين صورة الدولة الامريكية . فالرجل الامريكى يعتبر رمزا للمدنية والحضارة ، بينما لا تعدو أمريكا فى نظره أن تكون انجلترا أخرى فى عصر الملكة فيكتوريا .

ولا يعتقد « أوستينوف » أنه قادر على مزاولة الحياة المكتبية لالنقص فى كفاءته ولكن لتفضيله العمل السياسى عليها . فهو يعتبر نفسه معلقا على الأحداث السياسية . ومن آرائه ان المازحين هم صمام الأمن عندما تصل الاحداث لدرجة الغليان . ولا يجد دليلا على ذلك أقوى من عدم امكان تجنب الحرب العالمية الثانية وحتمية وقوعها بعد أن حكم على المهرج الاول بالسجن لسخريته من « جورنج » قائد سلاح الطيران •



أصول النقد فى الفن التشكيلى

رمسيس يونان

- نحن لا نتأثر بالعمل الفنى باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « ماثلة » .. وهو لا يمكن على الأخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن الا من حيث هو « وجود حاضر » .
- الفن عندنا لغة ، وليس تجميلا ولا تنسيقا ولا تفخيما ، بل اننا لنوشك أن نستبعد من عالمنا الفنى كل فن يمكن وصفه بانه « زينة » للحياة او «متعة» للعين .
- ان النقد فى هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك ، وعيا ثقافيا عظيما ، والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم من تحقق فيهم هذان الشرطان .

ان كلمة « فن » ـ كما يقـــول مالروه ـ توحي لكل منا على نحو ما « بكنزه » الخاص • ولا يكون هذا الكنز كنزا ، ما لم يكن جزءا من صــميم كياننا •• فلا عبرة اذن « بمفهوم » للفن ـ أيا كان هذا المفهوم ـ ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى ـ أيا كان أسلوبه ـ ، مالم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم الى خبرة صحيحة عميقة بهـذا العالم النوعى الخاص الذى نســميه عـــالم الفن • ومعنى ذلك أنه وان كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ونقد آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ومفهوم آخر ، الا أن ما يتمايز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة، لايعتمد على تباين المفاهيم أو مناهج النقد ، بقدر ما يعتمد على ثراء هذا « الكنز » ومدى تغلغله من نفس صاحبه • **فاذا كان القديس أوغســطين يقول : « أحب ، ثم افعل مابدا لك » ، فينبغى لنا أن نقول : ليكن لك كنز عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء ••**

زوايا التفسير الفنى

وبوسعنا دون ريب أن نفسر ، أو بالأحرى أن نحاول تفسير الظاهرة الفنية بعــــامة ، أو الآثار الفنية لعصر معين أو لفنان معين بخاصـــة ، من زوايا عدة ـ من زاوية تقنية ، أو نفســـية ، أو اجتماعية ، أو حضارية ،أو فلسفية ،أو دينية ••• أو ما شئت من زوايا الرؤية • وكل زاوية من هذه الزوايا تحتمل عدة مستويات ، تبعـــا لمستوى مفهومنا للتقنية أو النفس أو المجتمع أو الحضــارة ••• الى آخر هذه المفاهيم • على أننا فى هـــذه الحالة : اما أن نبدأ بمفهوم محدد سلفا للنفس الانسانية أو المجتمع مثلا ، ثم نطبق هذا المفهـوم من الخارج على ما قد يعرض لنا من صــور الفن ، واما أن نبدأ بالنظر فى الفن نفسه ، ثم نسعى الى استخلاص ما قد يوحى به من دلالات نفســية أو اجتماعية أو فلسفية أو حضارية ••

فقد ننظر مثلا الى التحـــول من فنون العصر الوسيط الى فن عصر النهضة ، من خلال مفهـــوم معين للتقنية ، فلا نرى فيه غير خطوة الى الأمام فى سبيل الاقتراب من صور الطبيعة ، أتاحها ابتكار أنواع جديدة من الألوان ، واكتشاف قواعد المنظور وعلم التشريح •• وقد ننظر الى هــذا التحول من خلال مفهوم معين للمجتمع ، فلا نرى فيه غير ثمرة لانهيار النظام الاقطاعى ونشأة الطبقة البورجوازية ، فننظر على هذا الاساس الى الفن الحديث ، فلا نرى فيه غير ثمرة لانحلال النظام الرأسمالى ••وقد ننظر الى هذا التحول من خلال مفهوم معين للفلسفة أو الحضارة ، فلا نرى فيه غير انصراف عن الغيبيات ، وبداية اهتمام بعالم الانسان وعالم المحسوسات ••

نحو « عالم آخر »

ولكننا قد ننظر الى هــذا التحــول من وجهة أخرى ، اذ نلتفت أولا الى فنون العصر الوسيط ، فنرى أنها كانت تتصل اتصـــالا وثيقا بالمكان المقدس ـ بالكنيســـة البيزنطية أو البازيليكا الرومانسيكية أو الكاتدرائية القوطية ، والمكان المقدس ، بحسب تعريفه ، عالم منفصل ومتميز تميزا كيفيا عن العالم الدنيوى المحيط ، فهــو « **عالم آخر** » ، وهو عالم مغلق : سماؤه قبته أو عقوده ، وحدوده جدرانه ، ونوره شموعه أو ما ينبثق من زجاجه الملون •• والصور والتماثيل والنقوش داخل الكنيسة أو الكاتدرائية لا تحيل الى العالم الخارجى ، وانما هى باشكالها والوانها جزء لا يتجزأ من هذا الفضاء المقدس • والرابطة بينها وبينه ، وان انطوت على « **حساب** » ، الا أنها فى جوهرها رابطة روحيـــة •• فاذا التفتنا بعد ذلك الى **فن عصر النهضة** ، وجدنا أنه ـ حتى حينما يكون رســما على جدار كنيسة ـ لا يرتبط بنفس الرابطة بمكان مقدس ، وانما ينتسب على نحو ما ، فى الظاهر على الأقل ، الى صور العالم الخارجى أو ما هو أشبه بها • غير أن فنان عصر النهضة كان يسعى دائما لأن يجعل من لوحته كلا متماسـكا أو ، كما نقول اليوم ، وحدة عضوية ، يحدها من جميع جوانبها أطار اللوحة ، فهذه اللوحة اذن ، هى أيضا عالم مغلق ، وان تكن فى ذلك على نحو آخر • ثم ان التحول الى فن عصر النهضة لا يتميز بالانتقال الى ما يســمى واقعيته ، اذ أن هذه « **الواقعية** » قد سبقه اليها النحت القوطى ، وهى تتصل بتطور مطرد كان يتجه خلال بضعة القرون السابقة الى «**استئناس**» الصور المقدسة ، وكذلك لا يتميز هذا التحول بتطبيق ما يسمى بقواعد المنظور ، اذ أن هذه القواعد قد اســتخدمت من قبل فى لوحات عديدة ، وانما الذى يتميز به هذا

التحول ـ أو أحد مميزاته الرئيسية على الأقل ـ هو ابتكاره « لفضاء » جديد ، يختلف عن الفضاء المقدس السابق ، والاساس الذى يقوم عليه هذا الفضاء الجديدة هو شبكة من الخطوط الوهمية ، تبدأ من أطراف اللوحة ، وتلتقى كلها فى نقطة داخلها ، بحيث يصبح كل ما فى اللوحة من أشكال بمثابة المحال الهندسية لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والافقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة مقتبسة من **اقليدس** أو **فيثاغورس** ، وتعتبر بمثابة قانون الجمال أو الانسجام • فهذه الشبكة الوهمية هى التى تربط ربطا محكما بين شتى عناصر اللوحة ، وهى التى تحدد مقاييس هذه العناصر وأوضاعها ، كما تحدد الفراغات التى تفصل بينها •• وهكذا نرى أن هذا العالم المغلق الذى تمثله اللوحة هو فى حقيقته عالم اصطلاحى ، لايقل فى اصطلاحيته عن عالم التصوير البيزنطى مثلا أو عالم التصوير المصرى ، وان اختلفت صيغة الاصطلاح •• ومن الصحيح أننا لا نستطيع أن نصف هذا العالم الذى يطالعنا به فن عصر النهضة بالقدسية ، حتى وان تمثلت فيه شخوص مقدسة ، غير أننا لانستطيع كذلك أن نقول انه عالم دنيوى • اذ هو بوصفه عالما اصطلاحيا ، فهو عالم صورى أو مثالى • ثم ان وقعه فى نفوسنا يختلف فى نوعه عن وقع مشاهد الحياة فى نفوسنا •• فلنقل اذن انه يشكل هو أيضا « **عالما آخر** » ••

ولا حاجة لنا بعد ذلك الى القول ، ان كون فن التصوير فى عصر النهضة يتميز بفضاء من نوع خاص ، كما تتميز فنون العصر الوسيط بفضاء آخر ، لايستنفد كل المعانى الوجدانية أو الروحية التى قد ينطوى عليها أثر معين من آثار هذا العصر أو ذاك •• الا أن هذا الفضاء هو بمثابة العامل المشترك بين آثار كل عصر ، وهو بذلك أشبه بالنافذة التى تتيح لنا ان نطل على عالمه المميز •

فاذا نحن نظرنا هذه النظرة الى فن عصر النهضة بالقياس الى فنون العصر الوسيط ، أى باعتبار أنه « **عالم آخر** » بالقياس الى « **عالم آخر** » ثان ، أصبح لاختلاف التقنية أو الأسلوب ، ولصلة الفن بعصره وحضارته ، مدلول اخر غير ما قد يتبدى للنظرة الاولى •

ولنا على هذا الاساس ، أن نستنتج بعد ذلك



ما نشاء فيما يتعلق بتاريخ الفن أو تطور المجتمع أو تاريخ الاديان •• ولكننا حين نتأمل لوحة **لبيرو دللا فرانشسكا أو رامبرانت أو سيزان** ، ونتأثر بها فاننا لانربط هذا التأثر بشىء يتعلق بالقرن الخامس عشر أو السابع عشر أو التاسع عشر ، كما أننا لا نربطه بشىء يتعلق بالمجتمع الايطالى أو الهولندى أو الفرنسى •• فنحن لانتأثر بالعمل الفنى باعتباره شيئا يرجع الى عصر مضى أو ينتمى الى حضارة أخرى ، وانما باعتباره قيمة « ماثلة » •• وهو لايمكن على الاخص أن يصبح جزءا من « كنزنا » الباطن ، الا من حيث هو « وجود حاضر » •

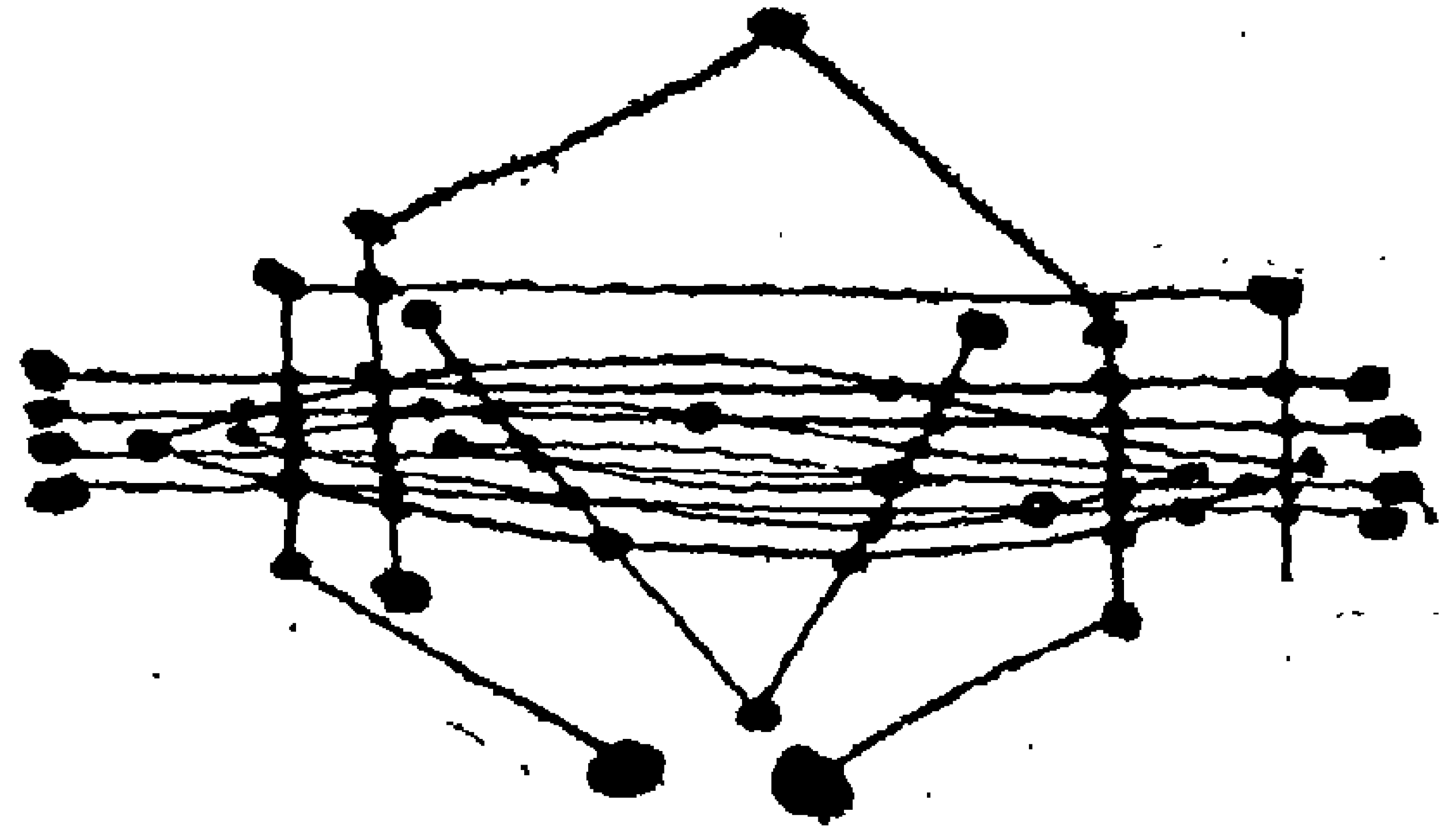
وقد يقال ان معرفتنا بحضارة عصر ما ، اذا بلغت حدا كافيا من العمق ، فلابد وأن تساعدنا على استجلاء بعض المعانى الكامنة فى فنونه :وهذا صحيح بلا جدال •• غير أن هذه المعانى لايمكن أن تساهم فى استجابتنا الفعلية لهذه الفنون ، مالم تتحول من كونها معانى تقترن فى أذهاننا بمرحلة معينة من مراحل التاريخ ، الى بعد جديد من أبعاد وجداننا « الراهن » •• وبهذا المعنى فان «كنزنا»

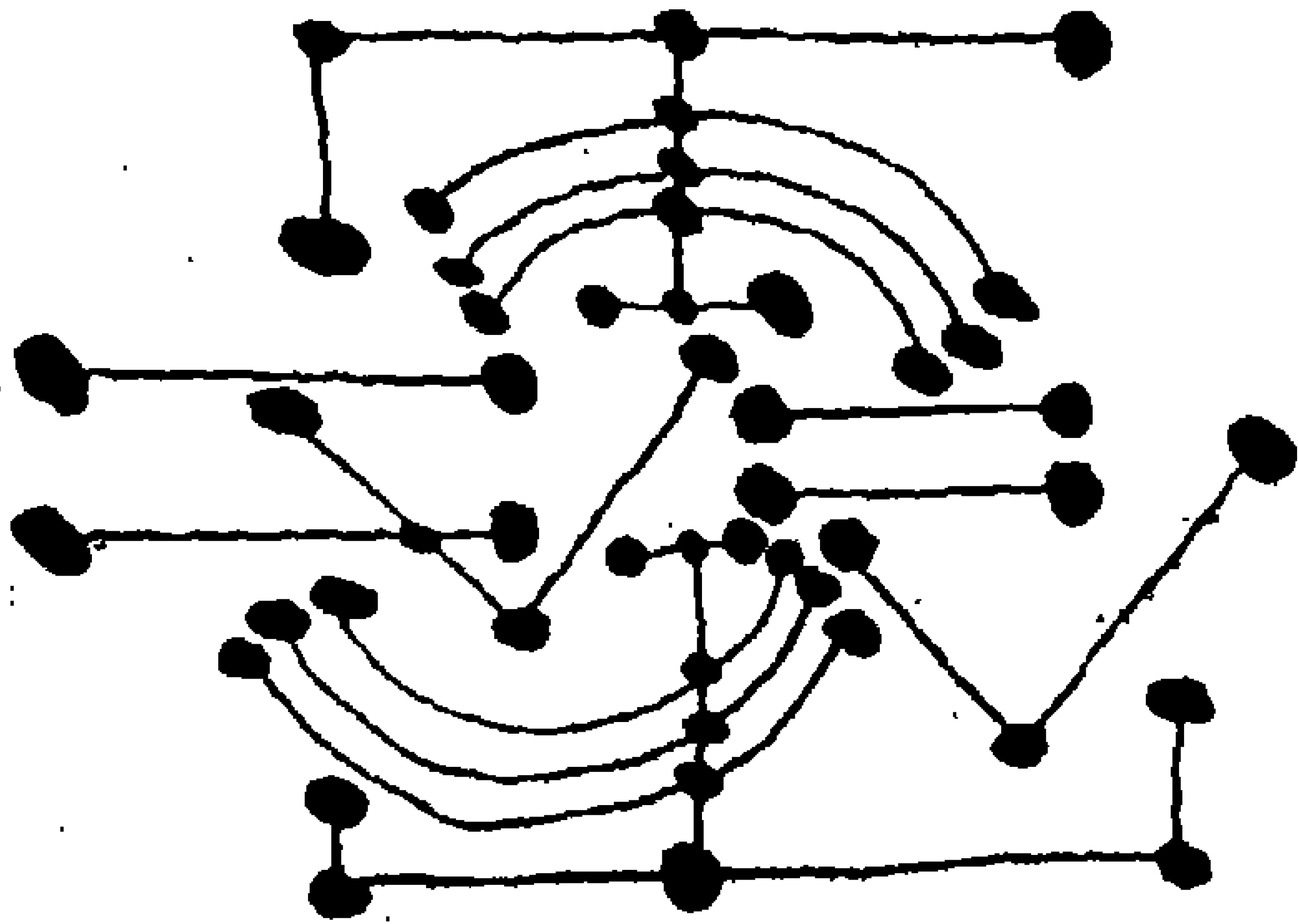
لا يلغي فقط التاريخ بعامة ، بل يلغي حتى تاريخ الفن .

التمرد والاكتشاف

وكان هـذا « الكنـز » ، بالنسبة للفنان أو الناقد الاوربي من نحـو مائة عام ، يكاد يقتصر اقتصارا تاما على تراث عهد النهضة والقـرنين التاليين ، بالاضافة الى بعض الآثار الرومانية . ولذلك لم يكن بوسع هذا الناقد أو الفنان — حتى ولو كان من أرهف الناس حسا — أن يستجيب لأى فن آخر خارج هذا النطاق ، سواء كان هذا الفن أوربيا كالفن القوطى أو الاتروسكى مثلا ، أو من فنون قارات أخرى كالفن المصرى أو الهندى .

ولكن منذ ذلك الحين ، طرأ على هـذا الكنز تعديل حاسم . وقد رجع هذا التحول الى عاملين أساسيين ، أثر كل منهما فى الآخر تأثيرا قويا . **العامل الاول** هو أن الفنان الاوربى منذ «**مانيه**» ، قد أخذ يتمرد — عن عمد أو دون عمـد — على التقاليد والقيم التى اقترنت بتراث عصر النهضة **والعامل الثانى** هو أنه منذ ذلك الحين ، قد أخذت تتكشف له فى الوقت نفسه ، عوالم أخرى للفن، كان عنها غافلا أو بها جهولا . ولقد سار هـذا الكشف ، كما سار ذلك التمرد ، فى خطـوات وئيدة حتى نهاية القرن التاسع عشر . فعنـدما نقرأ المجلد الذى وضعه « **ايلى فور** » فى مطلع القرن العشرين فى « **تاريخ الفن** » — وهو المجلد الذى كان فتحا جديدا ليس فقط فى أسـلوب تناوله للفن بعامة ، بل فى تنبهه على الاخص لقيمة الفنون الخارجة عن نطاق التراث الاغريقى والفن الاوربى منذ عصر النهضة — نجده مع ذلك يتناول هذه الفنون وكأنها فنون هامشية بالقياس الى ذلك التراث .. غير أننا نراه فى عام ١٩٢٣ — لدى اعادة طبع هذا المجلد — يعتذر عن موقفه اذ يقول فى مقدمته الجديدة للفن الشرقى : « ان شـبه الجهالة التى كنا فيها ، من نحو عشرين سـنة ، بحقيقه الروح الآسيوية ، وبما يرتبط بها جزئيا فى الشمال الافريقى والشرق الاوربى ، قد أوقعنا فى أخطاء عدة ، ليس فقـط فيمـا يتعلق بالمعنى الحقيقى لهذه الروح الآسيوية ، بل حتى فيمـا يتعلق بالمعنى الحقيقى للروح الغربية » .. ثم يقول : « **انى لأكاد أحمر خجلا لأنى قد خصصت**





عدة فصول للفن الاغريقي أو الفن الايطالي ، على حين لم أخصص للفن المصرى غير فصل واحد » .

ثورة في الفن الحديث

وقد أدى هذا التطور الذى لم يزل مستمرا ، الى أنه قد أصبح لنا عالم للفن ، لم تعرفه أى حضارة أخرى . ذلك أن كل حضارة سابقة لم تعرف غير عالمها الفنى الخاص . ثم ان الحضارات القديمة — **كمصر وسومر والهند** — وكذلك حضارات العصر الوسيط ، لم تكن تنظر الى ما يبدعه نحاتوها ومصوروها ومعماريوها باعتباره « **فنا** » ، وانما باعتباره فقط صور آلهة وأبناء آلهة ومقدمى قرابين وأماكن عبادة ورموزا مقدسة، على حين ندرج نحن كل هذه الصور فى عالمنا الفنى .. وهذا العالم الجديد الذى أصبح عالمنا ، لم يعد يقترن بفكرة التسلسل التاريخى ، فنحن نضع اليوم الرسوم الجدارية بكهوف لاسكو ، التى قد ترجع الى أكثر من عشرين ألف عام ، جنبا الى جنب مع لوحات **فان جوخ** مثلا أو **سيزان** أو **رووه** .. أى أن هذا العالم الفنى هو بالنسبة الينا عالم « حاضر » ، لا يخلف فيه الفن الاغريقى الفن المصرى ، ولا يخلف فن القرن السادس عشر فن القرن الخامس عشر .. على أن هذا العالم الجديد لم يصبح مجرد « متحف » تشتمل قاعاته المختلفة على نماذج من شتى الفنون ، أى أنه لم « يضف » فقط فنونا كانت مجهولة أو مغفلا أمرها الى فن كان معلوما ، وانما هو قد أدى الى تقييم جديد للآثار الفنية بعامة ، بما فى ذلك آثار الفن الاوربى نفسه . فاننا اذا كنا نهتم اليوم ببييرو دللا فرانشسكا أكثر مما نهتم برافاييللو ، واذا كنا نعتبر لوحة « بييتا دافينيون » من أهم آثار الفن الفرنسى ، واذا كنا لم نعد نعنى بفن التناجرا مثلا ، ولا بذلك النوع من الفن اليابانى الذى أثار اعجاب الانطباعيين ، واذا كنا نؤثر بعض النحوت الاركائيكية عند الاغريق على معظم آثارهم الكلاسيكية ، واذا كنا نضع تمثال « بييتا روندانينى» الذى مات ميكلانجلو قبل أن يتمه فوق معظم تماثيله الشهيرة ، فالفضل فى ذلك يرجع الى هذا العالم الفنى الجديد مع ما اقترن به من **ثورة فى الفن الحديث** .

وكان من نتيجة هذا التقييم الجديد — الذى يقوم عليه « كنزنا » الراهن — أنه لم يعد بوسعنا أن نقنع بأية معايير للفن لا تستند الا الى عالم للفن سابق لعالمنا . فلسنا نستطيع مثلا أن نقبل مقياسا للفن يقرنه بالطبيعة ، سواء أكان يعتبر الفن مرآة للطبيعة أو تفسيرا لها ، أو يعتبر أنه الطبيعة مرئية من خلال مزاج فنان . ذلك أننا قد أدركنا أن الفن — حتى حينما يكون شبيهـا فى الظاهر بالطبيعة — لايكون فنا الا بما يفصله عن الطبيعة ، وباندراجه فى « عالم آخر » . وقد يكون هذا العالم الآخر «كونا» Çozmos — كونا من صنع الانسان ، لا الكون الطبيعى الذى لا يعرفه انسان. ولكنه على أية حال ليس « **شيئا** » موضوعيا يمكن قياسه بما تقاس به الاشياء ، كما أنه ليس «**فكرة**» يمكن قياسها بما تقاس به الافكار ، وانما هو وجود أو « **حضور** » Présence يتعذر تحديده بلغة غير لغته هو ، ولا ندركه الا بتردده فى وجداننا الباطن .

كذلك لم يكن بوسعنا أن نقنع بأى معيار للفن يقرنه بالجمال بمعناه التقليدى ، ولا حتى بالمعنى الذى حمل أحد المصورين فى بداية هذا القرن على القول : « ان اللوحة ، قبل أن تكون فرسا فى معركة أو امرأة عارية أو حكاية أو أى شيء من هذا القبيل ، هى فى جوهرها سطح تغطيه ألوان على نسق معين منظمة .. » ذلك أن عالمنا الفنى الحاضر — هذا العالم الذى يخاطبنا فيه وجه « زوسر » المهشم ووجه أبى الهول ، و « أمهات » ايللوار الهندية ، وبعض الأقنعة الزنجية ، و « البييتا روندانينى » وبعض التماثيل الاركائيكية الاغريقية ، وبعض اللوحات الاخيرة لتتسيانو ورمبرانت — لا يمكن تعريفه بالجمال سواء بمعناه الكلاسيكى أو بمعنى « التنسيق » . **فالفن عندنا لغة ، وليس تجملا ولا تنسيقا ولا تفخيما ، بل اننا لنوشك أن نستبعد من عالمنا الفنى كل فن يمكن وصفه بانه « زينة » للحياة أو « متعة » للعين** .

ثم ان هذه اللغة ليست هى لغة « **تمثيل** » Representation وانما لغة « **تشكيل** » . فوجه أبى الهول و « بورتريه » رامبرانت ، بل حتى وجه فيدياس والجوكندة ، وكذلك «تفاحات» سيزان و « قضاة » رووه و « جرنيكا » بيكاسو ، كلها لا « **تمثل** » **شيئا وانما** « **تشكل** » **شيئا** .. وهذه اللغة قد تختلف أساليبها وتراكيبها ، الا

أنها لا تمت بسبب الى أى لغة أخرى ـ وان كان يمكن مقارنتها أحيانا بلغة « الخلق » (أو التفجر أو التبلور أو التغضن أو التضرس أو التشقق أو التفتت) فى الطبيعة ، أو بلغة الشعر ، أو بلغة الموسيقى ..

على أن « **كنزنا** » الفنى الراهن ليس ، أو لا ينبغى أن يكون ، عالما جامدا ولا مغلقا . فكما أننا قد أصبحنا ندرك فضل كبار الفنانين الحديثين فى اضاءة العديد من جوانب التراث العالمى ، ومن ثم فى تحديد سمات عالمنا الفنى الحاضر ، كذلك علينا أن نتوقع من كل خلق جديد ، لا أن يشابه شيئا تعهده ، وانما أن يكشف عن عالم كنا نجهله فينشىء قيما جديدة .

الموضوعى والذاتى فى النقد

وهكذا فالنقد ينبغى أن يتناول الاثر الفنى فى ذاته ، بعالمه الخاص ـ هذا « العالم الآخر » ـ وبلغته التشكيلية الخاصة ، دون أن يقحم عليه مفهوما من عالم غير عالم الفن ، ولا حتى من عالم للفن غير عالمنا الحاضر . وبهذا المعنى يمكن القول: **ان النقد ينبغى أن يكون موضوعيا . غير أن هذا « العالم الآخر » الذى هو الاثر الفنى ، ليس ـ كما سبق القول ـ « شيئا » ولا فكرة ، فهو لا يدرك الا اذا استحال وجدانا . ومن ثمة فلا مفر ، فيما يبدو ، من أن يصبح النقد فى نهاية الامر ذاتيا** ، الا أن هذه الذاتية لن تثمر شيئا ذا بال ، ما لم يعززها « كنز » يتميز فى آن واحد بالثراء ، وبتفتحه لاستقبال كل ايحاء جديد . ولما كان هذا الكنز لا يستقل به فرد من الافراد ، وانما يشترك فيه ـ على درجات متفاوتة ـ جماعة من الناس ، يتزايد عددهم فى شتى أرجاء الارض فلنا أن نعتبره بمثابة سند موضوعى ، لا تستقيم تلك الذاتية الا على أساسه .

ولقد انتقد المؤرخ والناقد **فاسارى** ، فى القرن السادس عشر ، المصور أو تشيللو لأنه جعل الحقول فى احدى لوحاته زرقاء .. وانتقد الجريكو معاصرة ميكلانجلو اذ قال : انه سيد فاضل ولكنه لا يجيد فن الرسم .. وكان ميكلانجلو نفسه يزرى بالفن الهولندى باعتبار أنه لا يقوم على « **أفكار** » جليلة ، ولو أنه قد أتيح له أن يرى شيئا من النحت المصرى أو السومرى ، فمن المؤكد أنه ما كان ليعده فنا .. وحتى فى العصر الحديث انتقد سيزان زميله جوجان قائلا انه لا يصنع فنا وانما يصنع تزاويق صينية .. وكان الفنانون المجددون منذ مانيه ، بل منذ ديلاكروا ، يقابلون بالتنديد الشديد من جانب غالبية النقاد ، لأن مفهوم الفن عند هذه الغالبية كان محصورا فيما ألفوه من آثار .. بل حتى الناقد الشهير **جون رسكين** ـ الذى كان مع ذلك من أشد المدافعين عن تيرنر ـ لم يتردد فى الحملة على هويسلر ، متهما اياه بأنه يقذف ببوتقة أصباغه فى وجه الجمهور .

وكل هذه الامثلة ، والكثير غيرها ، تدلنا على **أن الناقد الفنى الذى يؤبه به ليس بالامر اليسير، وانما الانزلاق فى النقد هو الامر الهين .. ومما يضاعف من صعوبة هذا النقد فيما يتعلق بالفن الحديث ، أن حضارتنا الراهنة ـ على خلاف جميع الحضارات التى تقدمتنا ـ لم تستطع أن تصطنع لنفسها « كونا » تطمئن اليه . وما نسميه بالطراز فى الفنون السابقة ، لم ينشأ الا استنادا الى كون معين . ولذلك فان الفن الحديث ، وان كان قد خلق تيارات عدة ، واتسم بلهجة تميزه ، الا أنه لم يصل الى خلق طراز يحدد قوالبه .**

ولربما كنا نمر اليوم بمرحلة شبه اركائيكية جديدة . ولربما كان ذلك هو سر انجذابنا الشديد للفنون الاركائيكية السابقة ، وعلة اهتمامنا الشديد باستجلاء كنه الاساطير القديمة . ولكن أيا كان الامر ، فانه من الواضح أن النقد فى هذا العصر لا يقتضى فقط وعيا فنيا عميقا ، وانما يقتضى كذلك وعيا ثقافيا عظيما . والنقاد المعاصرون الذين يعتد بهم ، هم ممن تحقق فيهم هذان الشرطان .

رمسيس يونان

أزمة النقد الموسيقى

عبد الفتاح البارودى

● لماذا تستفحل ازمة النقد الموسيقى عن ازمة النقد فى أى فن آخر ، لدرجة اننا قد نجد نقادا للفنون بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد فى الموسيقى ؟

● ان هذه الظاهرة من ابرز ظواهر ازمة النقد الموسيقى ، وهى انتشار انصاف المثقفين والأدعياء فى المجال الموسيقى ليس للاستماع مثلا بل لتناول أدق القضايا واعوصها ، واكثرها استعصاء على التناول السطحى ٠

● ان التطورات التى حدثت فى مجتمعنا الجديد تستوجب تطوير موسيقانا بحيث تشارك فى معنويات هذا المجتمع، ولا يمكن ان يتحقق ذلك « بالأغنية » الفردية التى لا تلائم غير المجتمعات المتخلفة حيث لا حاجة الى فهم مدى ارتباط الموسيقى بالتعبير الفنى ٠

اغرب ما فى حياتنا الفنية ان لكل فن نقاده ـ أيا كانت مستوياتهم العلمية ـ بينما فى الموسيقى بالذات لا نكاد نجد نقادا ٠٠٠ لماذا ؟!

صورة المشكلة

ليس هذا هو المظهر الوحيد **لأزمة النقد الموسيقى** ، ولكن هذه المفارقة تحتاج أولا الى تفسير ، لأن تفسيرها مرتبط أشد الارتباط بتحديد معالم هذه الأزمة ومعرفة مسبباتها ، وكلما ازددنا معرفة بها أمكن أن نعالج الأزمة نفسها ٠

وفعلا ٠٠ لماذا نزعم أن موسيقانا فقط هى الفن الوحيد الذى لا نقاد له ؟! وما الرأى فى سائر الفنون ؟! وما الفرق بينها وبين الفنون الأخرى ؟!

اذا كانت العبرة بالثقافة مثلا فان المستوى الثقافى لكل المحتشدين فى الحقل الموسيقى لا يقل عن المستوى الثقافى لنظائرهم فى الحقول الفنية الأخرى ، أو على الأصح والأدق لاتزيد ثقافة هؤلاء على هؤلاء ٠

واذا كانت العبرة بالدراسة ، فالفنانون بصفة عامة ـ أو معظمهم ـ غارقون فى المرحلة الارتجالية ٠

واذا كانت العبرة بالممارسة ، فاننا ـ فى الموسيقى كما فى سائر الفنون الأخرى بلا استثناء ـ نمارس الفن فى مرحلة



س . حجازى

(**التجربة والخطأ**) التى تسبق المرحلة الأكاديمية ، وليست مرحلة (**التجربة والخطأ**) التى يتحتم وجودها عقب المرحلة الأكاديمية .. وهكذا .

واذن فبالمعنى العلمى وبالمقاييس العلمية تتعذر المفاضلة بين الموسيقى وغيرها من الفنون فى جميع المستويات الثقافية والفنية ، **فلماذا تستفحل أزمة النقد الموسيقى عن أزمة النقد فى أى فن آخر ، لدرجة أننا قد نجد نقادا للفنون بشكل ما ، بينما نفتقد النقد والنقاد فى الموسيقى ؟!**

فمثلا ماتكاد تظهر أى مسرحية ، أو فيلم أو كتاب أو معرض ، حتى تمتلىء الصحف بالحديث عنها ، وتمتلىء برامج الاذاعة والتليفزيون بمن يناقشونها أو يقدمونها أو يتناولونها على نحو ما ، بينما فى الموسيقى تظهر أعمال موسيقية كثيرة ، ومنها أعمال سيمفونية وتجارب أوبرالية ، ثم لا تكاد تظفر بسطر واحد فى مجالات النشر ، ولا بكلمة واحدة فى مجالات المناقشة .. **أقصد سطرا له وزن فنى ــ أى وزن ــ أو كلمة لها مدلول فنى ، أى مدلول .**

ولا يقبل العقل أن نزعم أن فن الموسيقى ــ دون سائر الفنون ــ ليس فيه متخصصون وأكاديميون ، فالواقع أننا أوفدنا بعثات كثيرة لدراسة مختلف الفنون الموسيقية ، وعاد أعضاؤها بعد أن حصلوا على اجازات دراسية أكاديمية .

أيضا لا يقبل العقل ان نزعم ان الانتاج الموسيقى تافه أو ضعيف المستوى كله .. اننا بدأنا المحاولات الأوبرالية منذ خمسين سنة ، والمحاولات السيمفونية منذ اربعين سنة وفى الفترة الأخيرة تخللت محاولاتنا تجارب فى غاية الامتياز الفنى .. أيضا زاد اهتمامنا بالتعليم الموسيقى على مناهج أكاديمية تؤكد اقترابنا من المقاييس أو نحوها على الأقل .

كذلك لا يقبل العقل أن نزعم أن جمهورنا لا شغف له بالموسيقى .. ان شغف جمهورنا بالغناء لا يحتاج الى دليل .. **فاذا اعتبرنا أن أغانينا بعيدة جدا عن الموسيقى الرفيعة ــ وهذا صحيح ــ فان انتاجنا من الموسيقى السيمفونية أصبح له جمهور يتزايد عدده يوما بعد يوم .**

بعد كل هذا لايقبل العقل أن نزعم أنه لا يوجد لدينا نقد موسيقى بتاتا .. ان موسيقينا الذين اختاروا الحقل السيمفونى أو الاوركسترالى أو الاوبرالى ــ على قلتهم ــ هم بهذا الاعتبار نقاد .. ان عملية الاختيار هنا عملية نقدية .. وهذا يسرى أيضا على الجمهور الضئيل العدد الذى يقبل على سماع هذا اللون من الموسيقى .. بل حتى من ناحية النقد بالمعنى الشائع والمألوف فاننا نجد نقادا على نحو ما ، ولكن لا وجه لمقارنتهم ــ بصفة عامة ــ بنقاد الفنون الأخرى سواء من حيث العدد أو المستوى .. فاذا كنا نجد فى الفنون الأخرى نقادا ضئيلى العدد والقيمة الفنية ، فاننا فى الموسيقى لا نكاد نعثر على نظائرهم .. ثم اننا اذا اعتبرنا أن بين مجموع ما يكتبه النقاد فى الفنون الأخرى حوالى خمسة فى المائة يمكن أن ينتسب الى النقد العلمى ، فان هذه النسبة فى الموسيقى لا تكاد تصل الى كسر من واحد فى المائة بلا أى مبالغة .

حقيقة المشكلة

ان البحث فى هذه النسبة الضئيلة جدا الهزيلة جدا ــ رغم أنها لا تدخل فى الاعتبار الفنى كنقد علمى ــ فان هذا البحث بالذات ضرورة فنية ليس فقط لتفسير هذه المفارقة العجيبة ، **وانما أيضا لادراك حقيقة هذه المشكلة ، وحقيقة الأدوات والوسائل اللازمة لمعالجتها .**

ابحثوا فى واقعنا الملموس .. وفى الأحداث القريبة الحدوث .. لنجد الأمثلة الصالحة للتطبيق وللايضاح .

منذ أيام ــ مثلا ــ احتفلنا بذكرى **سلامة حجازى** .. فنان كبير جدا فى موسيقانا ، لدرجة أنه يعتبر فى رأى كثيرين رائد مسرحنا الغنائى ، فكيف احتفلنا به ؟!

ان معهد الموسيقى ــ وهو هيئة من الهيئات المتخصصة ــ هو الذى احتفل به ، واشترك فى هذا الاحتفال موسيقيون من الفنانين الذين عاصروه فى مسرحه ، ومن الدارسين الذين درسوا موسيقاه وألحانه ، ومع ذلك لم يقدموا لنا أى شىء له قيمة نقدية !! كيف ؟!

قدموا مجموعة من الألحان الغنائية الفردية .. من القصائد التى كان يغنيها فى سهرات الأفراح والليالى .. لم يحاولوا ــ مثلا ــ تقديم مشاهد من أوبريتاته .. لم يحاولوا أن يشرحوا أى ميزة من الميزات التى أهلته لتدعيم بداية التطور الحقيقى لموسيقانا ، أى البداية التى نقلتنا من التخت الى المسرح .. وحتى وهم يتحدثون أو يتناولون أغانيه ، لم يحاولوا أن يذكروا ماذا أحدثه فيها من تغييرات أو محاولات للتغيير ، مع أن هذه المحاولات لها دلالة هامة على تصميمه على التغيير ، وأهم من هذا ــ فنيا ــ أنها زحزحت الأغانى الفردية من وضعها الثقيل الذى تلكأت فيه فوق التخت سنوات طويلة جدا ..

هل السبب هو أنهم لم يدركوا حقيقة هذه المحاولات ؟!

كان من الممكن ـ بل كنت أتوقع ـ أن يشرحوا لنا أهمية الخطوة الضخمة التي خطاها ونقل بها الفن الغنائي من التخت الى خشبة المسرح .. فلولا هذه الخطوة لتأخرت الخطوات التالية التي قام بها **سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي وزكريا أحمد وابراهيم فوزي** وغيرهم من رواد مسرحنا الغنائي الأول ، ولتأخرت بالطبع الخطوات التي تقوم بها الآن لاقامة مسرحنا الغنائي الجديد ، **لأن ممارسة سلامة حجازي للمسرح الغنائي هي التي مهدت لذلك كله ، أي مهدت لتطوير موسيقانا أو بالأحرى للاحساس بضرورة هذا التطوير .**

لم يشعر المحتفلون به في معهد الموسيقى بهذه الخطوة التي قام بها منذ أكثر من خمسين سنة لأن مفهوماتنا النقدية في الموسيقى بالذات لاتزال ـ مثل مفهوماتنا الموسيقية ـ مسجونة في مستوى الغنائيات السطحية الفردية .

لنفس الأسباب لم يشعر المحتفلون به بما أحدثه من تطوير حتى في الغنائيات السطحية الفردية .

لو كانت مفهوماتنا النقدية ناضجة لأدركنا معنى التجارب التي قام بها عندما ألغى غناء (يا ليل يا عين) في بداية سهراته الغنائية واستعاض عن ذلك بموشحات أو مقطوعات ملحنة .. وبهذه التجربة ألغى عنصرا ارتجاليا واضاف عنصرا علميا أو له صلة بالعلم ، وهذا بلا جدال تطوير للفن الغنائي .

حدث تطوير آخر لم نلتفت اليه لضعف مفهوماتنا النقدية ، وهذا التطوير يتمثل في الاهتمام بالقيمة الأدبية للمقطوعات الغنائية ، ولهذا بدأ يختار أغانيه من القصائد ذات المعاني الدسمة بمقاييس عصره ، وترك الطقاطيق الغثة والمقطوعات ذات الألفاظ الخليعة .. وهكذا .. هذه المسألة ـ هنا ـ لا علاقة لها بمسألة الفصحى والعامية ، ولكنها متعلقة أساسا باستخدام الأنغام في التعبير عن معان محددة بعد أن كانت الأغاني مجرد ألفاظ مرصوصة بلا معنى ، أو بلا معنى مقصود تلحينه عند الملحن ... واذن فهذا التطوير يهمنا جدا من حيث أنه يتحرك بالفن الغنائي نحو « **التعبير** » وليس مجرد « **الدندنة** » بألفاظ غير واضحة في ذهن الملحن .

فاذا كنا ونحن نقيم سلامة حجازي في معهد الموسيقى لم نلتفت الى هذه التطورات لافتقارنا الى المفهومات النقدية في الموسيقى ، فمن الطبيعي ـ لنفس الافتقار ـ أن لانلتفت اطلاقا الى تطوراته نحو المسرح الغنائي .

خطورة المشكلة

مثل آخر من واقعنا الملموس ومن الأحداث القريبة أيضا ... منذ أيام استضافت القاهرة مجموعة من أبرز الموسيقيين في لبنان (**أسرة رحباني وفيروز**) ، فاذا بمعظم المحتشدين في حقل الكتابة الفنية يكتبون عن فن هؤلاء الموسيقيين وأثرهم الفني في تطوير الأغنية العربية ، وفي تأليف الموسيقى العربية ، وفي استخدام الهارموني والتوزيع ، وفي تجديد التراث بأسلوب حديث ، وفي استخدام « **الربع تون** » ، اعادة صياغة موسيقى سيد درويش .. الخ .. مسائل هامة جدا ، ودقيقة جدا ، ولا يمكن أن يتصدى للحديث فيها غير دارسين متخصصين في الموسيقى ، فهل كل هؤلاء الذين تحدثوا في هذه المناسبة دارسون ومتخصصون ؟!

ان هذه ظاهرة من أبرز ظواهر أزمة النقد الموسيقى ، وهي احتشاد أنصاف المثقفين والأدعياء في المجال الموسيقى ، ليس للاستماع مثلا ، بل لتناول أدق القضايا واعوصها وأكثرها استعصاء على التناول السطحي .

ثم ماذا فعله المتخصصون ؟! هل ناقشوا أسرة رحباني في هذه الدقائق الموسيقية مثلا ؟! أبدا .. بل انهم أعلنوا عن ندوة علمية لهذه المناقشة في مسرح معهد الموسيقى ، وامتلأ المسرح بالموسيقيين الدارسين ، والخبراء في الموسيقى ، والعائدين من البعثات الموسيقية ، ثم تحولت الندوة الى فواصل من التقاسيم والبشارف والسماعيات .. الخ .. وحتى هذه الفواصل قدمت بلا منهج .. كيف ؟!

فمثلا بدأت الندوة بشيء اسمه (**تحميله وتقاسيم من مقام الراست**) .. والتحميلة عبارة عن جمل موسيقية تؤديها مجموعة من العازفين معا ، بينما التقاسيم عبارة عن جمل موسيقية يؤديها كل عازف منهم على حدة ، بدون رابط لها ، بل تؤدى ارتجالا ، وكلما انتهى أي عازف من الاداء ، قامت المجموعة بتأدية (التحميلة) معا ، ثم يستأنف العزف عازف آخر على آلة أخرى .. وهكذا ..

هذه التحميلة أداها « خماسي » أي خمسة من العازفين .. وكانوا فعلا في غاية المهارة ، ولكن كان المفروض أن تناقش الندوة وضع التحميلة في موسيقانا ، وهل لها مكان في التراكيب الموسيقية الموضوعية ، أم سنعتبرها في مراحل تطويرنا مجرد تركيب زخرفي .. الخ .

ان الندوة لم تناقش ذلك ، لأن الموسيقيين عندنا لا يكترثون بمثل هذه المناقشة ، وهم ـ غالبا ـ احد فريقين : فريق يرى ان الموسيقى الشرقية هي كل شيء ، واذن فالتحميلة من الاسس الجوهرية لموسيقانا ، وفريق يرى أن التطور هو الانتقال الى الموسيقى الغربية ، واذن فالتحميلة لا وضع لها ولا مكان .

ولو كان عندنا نقد موسيقى لأمكن أن يتناول هذه المشكلة ليس بالاسلوب التقليدي الذي يقول (نحتفظ بموسيقانا ونستفيد من موسيقى الغرب بفهم أوضاعها ومحاولة التطوير نتيجة لهذه الاستفادة) .. ان مثل هذا الكلام أصبح بلا مدلول حقيقي .. أصبح مجرد دردشة .. ولو اننا نفهم معنى النقد الموسيقى لنظرنا الى هذه المشكلة بالتحليل والمقارنة على أساس ان « التحميلة » يمكن اداؤها اداء متطورا لو أدركنا وظيفة كل آلة .. ان من الواضح جدا أننا في عزف التحميلة بخمسة عازفين معهم خمس آلات مختلفة ، نلاحظ أنهم يؤدون هذه التحميلة معا ، بلا أي فارق بين ما تؤديه (الكمنجة) وما يؤديه (العود) أو (القانون) مثلا .

كيف يحدث هذا الا اذا كنا لا نفرق بين وظائف الآلات الموسيقية ؟! لولا افتقارنا الى النقد الموسيقى لأمكن ارشاد



س . درويش

العازفين ومن علموهم فى معاهد الموسيقى وغيرها أن لكل آلة طبيعة معينة ، وطبيعتها تحدد وظيفتها أو جزءا كبيرا جدا من وظيفتها ، وعندئذ نتطور ـ حتى فى مجال التحميلة ـ عن طريق تأليف جمل موسيقية خاصة بكل آلة ، بحيث تتناسب مع طبيعتها ووظيفتها ، وبهذا نقترب ـ مثلا ـ من فن الكونشرتو .

والمشكلة ليست مجرد استخدام مصطلحات من الموسيقى العالمية ، وانما من الممكن ان نستفيد هنا من فن الكونشرتو على اساس ادراك امكان كتابة « موضوع » موسيقى تؤديه آلة رئيسية وتعاونها الآلات الأخرى .

الفرق بين هذا الموضوع والتحميلة هو تقريب موسيقانا من الموضوعية ، وابعادها من مرحلة الزخارف التى لا تعنى شيئا ، وذلك لو أننا أدركنا طبيعة ووظيفة كل آلة ، وكتبنا موسيقانا على هذا الأساس .

لم يناقش ذلك المشتركون فى الندوة العلمية ، وانما أخذوا يتمايلون طربا كلما أدى عازف مقطوعته الارتجالية .

ثم فى نفس الندوة تكررت الفواصل الموسيقية ، والفواصل الغنائية والموشحات ، وهكذا مرت الندوة بدون مناقشة مع أننا فى حاجة شديدة الى مناقشة كل هذه الأعمال وكيفية تطويرها وما هى وسائل هذا التطوير .

لو كان عندنا نقد موسيقى لاهتممنا بمثل هذه المناقشات ، بدلا من ترديد الأحكام الروتينية التى تردد (الاحتفاظ بخصائصنا مع الاستفادة من تكنيك الغرب) ترديدا ببغائيا .

الواقع أن هذه الندوة العلمية اعطتنا ظواهر كثيرة من أوضح الظواهر الدالة على افتقارنا الى النقد الموسيقى .. فمثلا رأينا فيها نموذجا للندوات التى لا منهج لها . ورأينا كيف أن المتخصصين فى الموسيقى هم ـ غالبا ـ متخصصون فقط فى العزف ، أو أن مستواهم فى العزف أنضج بكثير من مستوى التأليف الموسيقى أو التفكير الموسيقى .. ثم أنهم ـ أو معظمهم ـ لا يهمهم المشاركة فى حل المشكلات الموسيقية ، أو تحليل الأعمال الموسيقية ، أو ربط مقاييسهم كما درسوها وتوارثوها بالمقاييس الفنية العالمية .

مشكلة المسرح الغنائى

نذكر مثلا آخر من واقعنا الملموس أيضا ..

مسرحنا الغنائى .. ان هذا المسرح بدأ موسمه منذ قريب واستغرق فترة قصيرة جدا ثم انتهى دون أن يهتم أحد من النقاد بتقييمه أو مناقشة أسباب انتهائه السريع جدا .. لماذا ؟!

لأن مفهوماتنا النقدية لم تنضج بعد الى الدرجة التى تثير اهتمامنا بفن الأوبريت .. **اننا نتحدث عن الأغانى الفردية أضعاف ما نتحدث عن الألحان المسرحية .. وحديثنا فى هذا الموضوع أو ذاك لا يعتبر من النقد العلمى ، وهذا شيء مؤسف ، ولكن الأكثر دافعا الى الأسف أننا بهذا الشكل نروج للأغنية الفردية ، ونعوق اهتمام الناس بالأوبريت ، رغم أننا فى حياتنا الجديدة الناهضة يتحتم ـ فنيا ـ أن نهتم بالأوبريت كتركيب فنى متكامل أكثر مما نهتم بالأغنية كعمل فردى ساذج .**

أيضا لم ندرك أن التطورات التى حدثت فى مجتمعنا الجديد تستوجب تطوير موسيقانا أيضا بحيث تشارك فى معنويات هذا المجتمع ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك « بالأغنية » الفردية التى لا تلائم غير المجتمعات المتخلفة ، حيث لا حاجة الى فهم مدى ارتباط الموسيقى بالتعبير الفنى .

ان تجربة موسم المسرح الغنائى القصير برهنت على وجود أزمة حقيقية فى الحقل الموسيقى ، ليس فقط لأننا لم نتناول هذا الموسم بالشرح أو التعليق أو التحليل ، وانما أيضا لأن الذين حاولوا أن يتناولوه تناولوه بنفس الاسلوب الذى يتناولون به الأغانى .

هذه ظاهرة هامة جدا من ظواهر **أزمة النقد الموسيقى** ، وهى أن تفكيرنا الموسيقى نفسه لا يزال فى مرحلة الأغنية الفردية .

لو كان عندنا نقد موسيقى لتناولنا (أوبريت هدية العمر) التى قدمها موسم المسرح الغنائى باثارة مشكلات موسيقية ظهرت بكل وضوح فيها .. فمثلا لم نحاول مناقشة علاقة الحانها بالتوزيع الموسيقى ، ثم علاقة عنصرها الغنائى بعنصرها الأدبى ... هل الأوبريت تاليف أدبى أولا ثم يلحن ؟! وهل العبرة بالنص الأدبى أم النص الموسيقى ؟! لو حاولنا النقد التحليلي لأمكن أن نناقش مثل هذه الأسئلة ـ ولو استخدمنا الأمثلة المقارنة لرأينا مثلا أن الأعمال الأوبرالية فى العالم كله تنسب أساسا الى المؤلف الموسيقى .. لماذا ؟! ان تاريخ الفن يحفظ أسماء فردى وبوتشينى وبيزيه وغيرهم من الموسيقيين الذين ألفوا روائع الأوبرات ، وفى نفس الوقت ينسى أسماء الذين ألفوا النصوص الأدبية لنفس هذه الروائع .

أليست هذه مشكلة جديرة بالبحث ونحن فى بداية طريق ممارسة الفن الأوبرالى ؟! ألم يكن من المفيد لنا أن نناقشها بالتطبيق على أوبريت « هدية العمر » .

ثم أغانى هذه الأوبريت .. انها تثير مشكلة أخرى حول

مدى ترابطها .. اننا عادة نناقش مثل هذه المشكلة بنفس أسلوبنا الروتينى ، ونزعم فى النهاية أن هذه الأغانى ينبغى ألا تكون أغانى فردية متراصة بجوار بعضها ، وانما ينبغى أن تكون متكاملة يكمل بعضها البعض الآخر .. **كلام روتينى .. لأننا اذا كنا قد وضعنا النص الأدبى كله** موضع الحيرة ، فكيف نقيس تكامل أغانيه ؟!

طبعا ليس من المتصور أن تكون كل أغنية قائمة بذاتها ، وانما من اللازم بحث عنصر الصراع وتدافع الأحداث والتزام الحوار الغنائى والأدبى بالتعبير عن هذا الصراع وهذا التدافع .. الخ .. كيف اذن نلحن كل أغنية على حدة ؟! كيف اذن نفكر فى اعطاء أغانى الأوبريت الواحدة لأكثر من ملحن ؟! وكيف نعطى لفنان ما تلحين الأغانى ، ثم نعطى لفنان آخر تأليف الموسيقى التصويرية ، ثم نعطى لفنان ثالث توزيع الألحان ، ثم نعطى لفنان رابع كتابة المقدمات الموسيقية .

ان المقدمات التى عزفت قبل بدايات الفصول فى هذه الأوبريت لم تكن متصاهرة تماما مع موسيقى هذه الفصول .. والألحان الغنائية كانت غريبة عنها .. والمنشدون كانوا يؤدون هذه الألحان كما تؤدى الأغانى ، أى بدون اندماج فى الأحداث .. وهكذا .. ثم عنصر الترويح .. رأيناه فى هذه الأوبريت يؤدى بالنكت والحوار الكلامى والحركات والاشارات، دون أن ينعكس ذلك على الموسيقى والألحان الا بالأسلوب المباشر أحيانا ، عن طريق استحداث أصوات مستغربة أو عن طريق ترجمة الأصوات ترجمة حرفية .

هذه كلها مسائل جديرة بالمناقشة لو أنها وجدت الناقد الموسيقى .

ثم الأداء الأوركسترالى .. والكورال .. والمسرح نفسه وأدوات تجهيزه .. ثم الاخراج .. عشرات المسائل والقضايا الفنية الحقيقية لم يتحدث عنها أحد بشكل يدل على الخبرة بالموسيقى والوعى بالموسيقى والوعى بضرورة استمرار فن الأوبريت .

وانما رأينا أقلاما كثيرة تتصدى للحديث عن هذه الأوبريت بنفس مفهومات ذوى الأقلام التى تتصدى للحديث عن الأغانى .

وهذه المصيبة النقدية ليست ملحوظة فقط فى المسرح الغنائى ، بل فى المسرح بصفة عامة ، حيث نرى الموسيقى التصويرية لمعظم المسرحيات مؤلفة فى مستوى متخلف جدا دون أن تجد النقد الذى يرشد الى هذا التخلف .. بل أحيانا كثيرة تجد النقد الذى يشيد بها بسبب المجاملة الجاهلة مثلا .. **وهذه أيضا ظاهرة من ظواهر أزمة النقد الموسيقى ، وهى المجاملات المنتشرة بين الشلل المنتشرة فى الوسط الفنى .**

لنترك هذه المحنة الأخلاقية ونكتفى بتناول الأزمة من الناحية الفنية .

مشكلة الموسيقى السينمائية

الى جانب ظهور أزمة النقد الموسيقى فى المجال المسرحى فاننا نراها أيضا فى **المجال السينمائى .**

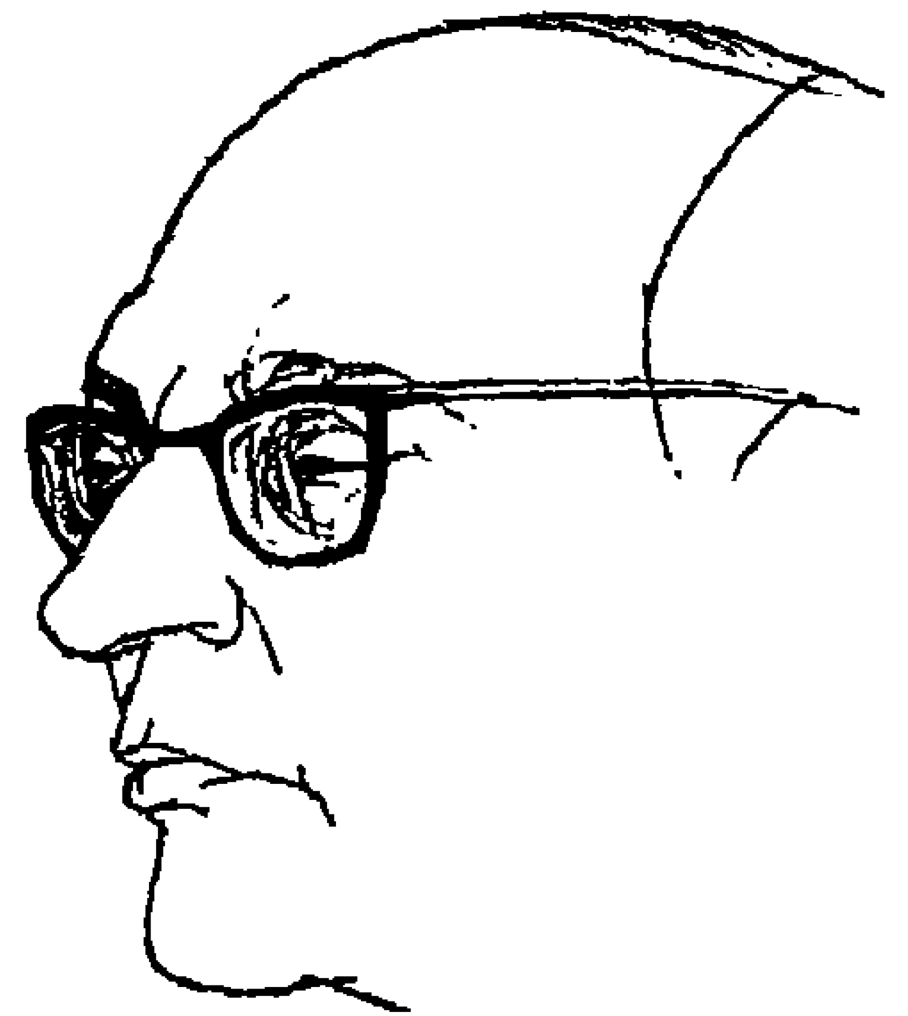
أذكر مثالا واحدا من واقعنا كذلك .. **أذكر أن المؤتمر السينمائى الذى عقد منذ قريب ، والذى ناقش كل مشكلات وقضايا السينما مناقشة مفتوحة ، لم يتناول مشكلة الموسيقى التصويرية فى الأفلام اطلاقا .. ولا كلمة واحدة فقط تعرضت لهذه النقطة من قريب أو من بعيد .. لماذا ؟!**

أظن أن من أبجديات العمل السينمائى أن الموسيقى أصبحت من العناصر الرئيسية فى الأفلام .. بل ان الموسيقى صاحبت السينما منذ نشأتها الأولى ، وتطورت معها ، واستخدمت فى تعبيرات متعددة جدا ومتشابكة جدا منذ ظهرت السينما الناطقة ، ثم كلما استحدثت اختراعات سينمائية جديدة تكيفت معها الموسيقى التصويرية فى خدمة هذه المراحل الجديدة .

لو كان عندنا نقد موسيقى لأرشد السينمائيين الى هذه الحقائق بل هذه البدائيات .. وافرض أن هذه مسائل تكنيكية مبسطة ، فما الرأى فى استخدام الموسيقى فى الأفلام للتعبير عن الدقائق أو الأعماق .

ان النقد الموسيقى المستنير هو الذى أرشد السينمائيين فى الغرب الى ضرورة تعميق موسيقى الافلام لدرجة أنهم واجهوا ولا يزالون يواجهون ـ مشكلة نبعت من هذه الضرورة ، وخلاصة هذه المشكلة هى : **هل يجوز استخدام موسيقى موسيقار عظيم مثل بتهوفن فى افلام لم يكتب موسيقاه لها ، أم الأفضل تأليف موسيقى لكل فيلم على حدة ؟! وهل سيقبل كبار المؤلفين أن يكتبوا موسيقى ذات مستوى رفيع لأحداث سينمائية هم بالبداهة لم يشعروا بوقعها فى وجدانهم ؟!** مشكلات عويصة يواجهونها فى الغرب ويناقشونها ويستفيدون من مناقشتها ،ويخرجون منها بقضايا جديدة وتجارب فنية جديدة ، بينما نحن ـ بسبب افتقارنا الى النقد الموسيقى نظل غارقين بموسيقانا فى روتينياتها المتخلفة .

ان من النتائج التى خرجوا بها مثلا استخدام العباقرة فى احداث تتخلل الأفلام وليس فى أحداث الأفلام نفسها .. فمثلا استخدام موسيقى تشايكوفسكى لأداء رقصات الباليه ، كما حدث فى فيلم « الحسناء النائمة » الذى تخللته هذه الرقصات ... ولا أريد أن أستشهد مثلا بفيلم (يولانتا) الذى شاهدناه فى القاهرة منذ سنتين مع أسبوع الفيلم السوفييتى ، فان موسيقى تشايكوفسكى برزت فيه كعنصر أول لأن الفيلم نفسه أوبرا سينمائية ... وانما أستشهد بفيلم (عروس بلا دوطة) الذى أنتج منذ ثلاثين سنة ، فان هذا الفيلم ليس غنائيا ، بل هو اعداد سينمائى لتراجيديا مسرحية تدور حول فتاة فقيرة اضطرتها الحياة الى أن تقف عند منتصف طريقين ، فاما أن تعيش واما أن تنتحر ... فى هذا الفيلم عبرت موسيقى السيمفونية الخامسة لتشايكوفيسكى **(له سيمفونية بهذا العنوان ولا علاقة لها بسيمفونية بتهوفن طبعا)** عن مأساة هذه الفتاة وتدافع العواطف والأفكار فى عقلها وفى وجدانها ..



م . عبد الوهاب

نفس هذه السيمفونية الخامسة لتشايكوفيسكى التى استخدمت فى أفلام سوفييتية كثيرة استخدمت أيضا فى أفلام امريكية كثيرة ، ومنها فيلم (مائة رجل ، وفتاة) الذى ظهر منذ ثلاثين سنة أيضا ، والى جانب انتشارها فى الشرق والغرب فانها انتشرت فى أفلام مختلف الفترات التى اجتازتها السينما منذ بدأت تنطق الى أن تطورت كل عناصرها ومخترعاتها .

هذا مثل واحد لموسيقار واحد ، وكيف استخدمت موسيقاه فى الأفلام ، ليس كعنصر زخرفى او كمالى ، بل كعنصر أساسى .

علمية النقد الموسيقى

لو كان عندنا نقد موسيقى لوصلت موسيقانا وفنوننا التى نستخدم فيها موسيقانا الى مثل هذا المستوى ، ولكننا بصراحة ـ بسبب انعدام النقد الموسيقى عندنا ـ لا نزال فقراء فى الانتاج الموسيقى بمختلف ألوانه .

للآن لم نعرف تماما معنى الموسيقى وطبيعتها ووظيفتها ، ولم نصل بعد فى نقد الموسيقى الى مفهومها البسيط ، أى القدرة على تناول الانتاج الموسيقى تناولا علميا بالتحليل والتقييم ... لم نصل بعد فى الموسيقى الى المرحلة التى نفهم فيها الموسيقى بهذه المفارقات .

من اجل ذلك لا يوجد نقد موسيقى بالمعنى العلمى لأنه لم توجد للآن موسيقى محلية بالمعنى العلمى .

ونحن فى الطريق .. وانما لكى نصل فى هذا الطريق يجب أن نضع فى أذهاننا سؤالا هاما : كيف نخلق البيئة الفنية التى تخلق لنا موسيقانا الجديدة بالمعنى العلمى .

لا جدال فى ضرورة خلق وتدعيم التفكير الموسيقى أى النقد الموسيقى بصفة عامة على المستوى العلمى .

بسبب انعدام النقد العلمى للموسيقى نعيش عاجزين عن فهم حقيقة القضايا والمشكلات الموسيقية .. المثقفون يخجلون غالبا من المجاهرة بجهلهم بالموسيقى ، مع انه جهل منطقى مع ظروفهم.. أين تعلموا الموسيقى ؟! والموسيقيون يتوهمون انهم درسوا الموسيقى وهم ـ غالبا ـ درسوا العزف الموسيقى ... والجمهور حائر .. فرغم ان حياتنا اغتنت بالتفكير فان الموسيقى التى تخدمها الشهرة حتى ولو كانت جوفاء تعتبر فى ذهن الجماهير هى الموسيقى الأفضل .

ان الفوضى الفنية التى تعيش فيها فنوننا وموسيقانا بصفة خاصة ملأت الحقل الفنى بأحكام عجيبة من الصعب معرفة مصادرها .. حتى الأحكام الصحيحة هى هنا أحكام عجيبة لأنها اما صدرت من تلقاء نفسها واما صدرت على غير أسس أكاديمية ، ولهذا تجدها بلا منطق وبلا تعليل .

خذ أمثلة واقعية .. ان سيد درويش مثلا أصبحت ذكراه مثل « **الموضة الجديدة** » كلما جاء أوانها ازدحم الناس حولها وأخذوا يهللون لها .. فنحن نهلل لسيد درويش فى أعياد ذكراه ولكن لا أحد يطلب ألحانه ـ فى غير هذا الموعد ـ فى برامج الاذاعة والتليفزيون المخصصة لذلك .

وكذلك الفن الرحبانى أصبح موضة .. انك كلما سمعت أحد الأدعياء يتحدث عن تجديدات أسرة رحبانى تجده يستشهد بأغنية طلعت يامحلا نورها أو زوروني أو خايف أقول .. الخ .. ورغم هذه الاستشهادات المسماة بالتحديد فانه لا يستطيع ـ ولا يجرؤ ـ ان يعلل لك لماذا اختار هذه الأغنية بالذات .

لو كان عندنا نقد موسيقى لأرشدنا الى أهمية التعليل فى الحكم على الأعمال الموسيقية وفى اختيارها وفى تناولها.. الخ .

ولو عللنا ـ مثلا ـ أسباب اعجابنا بتجارب « **رحبانى** ومن اليهم فى تحليل أغانينا عن طريق توزيعها » فربما نصل الى دقائق تجعلنا نعيد النظر فى هذه التجارب !!

وربما نكتشف أن « **توزيع** » أغانينا يضعف عنصر الميلودى فيها ، وربما نكتشف أن هذا التوزيع يبلغ عادة درجة من الكثافة ، لو أن لدينا نقادا موسيقيين لعارضوا فى استخدام التوزيع ، أو على الأصح أو الأدق فى استخدام التوزيع بهذه الكثافة .

ان افتقارنا الى النقد الموسيقى هو الذى يعوقنا فعلا عن التقدم فى الحقل الموسيقى ، بل فى الحقل الفنى كله !

الوعى الموسيقى الذى نريده

من أين يأتى **الوعى الموسيقى** اذا كنا لا نناقش القضايا الموسيقية ، حتى فى مثل هذه المناسبات الفنية .. ان هؤلاء الفنانين (**أسرة رحبانى**) أصبحوا متخصصين فى تطوير موسيقانا وأغانينا بأسلوب معين يعتمد أساسا على «**التوزيع**» بطريقة معينة ، فكيف نترك فرصة وجودهم بيننا بدون أن نناقشهم ؟ لو كان لدينا نقاد موسيقيون لبحثوا معهم الأغانى التى وزعوها بحثا مقارنا ، عن طريق تحليل هذه الأغانى قبل وبعد التوزيع ، ثم الوصول من ذلك الى مناقشة مدى صلاحية التوزيع فى أغانينا وموسيقانا ، وأساليب التوزيع وأيها أكثر تناسبا لأغانينا وموسيقانا .. الخ .. ان عملية التوزيع نفسها تحتاج الى بحوث عميقة ، وتحديد مفهوم « **الميلودى** » فى أغانينا يحتاج الى بحوث عميقة أيضا ... بل اننا بدأنا نسمع الآن عن تجارب كثيرة لتوزيع «الميلودى» ليس عندنا فقط بل فى الخارج .. مثل هذه التجارب تحتاج الى بحوث أيضا .

المدهش أننا لا نناقش شيئا من هذه القضايا الموسيقية التى تستوجب المناقشة ، بينما نتناقش دائما حول قضايا يعتبر الكلام فيها تحصيل حاصل .. فمثلا نتناقش فى أهمية موسيقانا وكيف أنها « أغنى » موسيقى فى العالم بالمقامات والضروبات والأوزان .. الخ .. نقول هذا دون أن نسأل أنفسنا عن معالم هذا الغنى ولماذا لم نستفد به مثلا فى اغناء انتاجنا الموسيقى !! **واذن فنحن مصابون ليس فقط بفقر النقد الموسيقى ، بل ايضا بالادعاء .**

ولهذا فنحن لا نناقش الأعمال الممتازة فعلا – نسبيا طبعا – بينما نفتعل الامتياز فى أعمال عادية ، وقد تكون متخلفة ، ونناقشها على هذا الاعتبار .

فمثلا لم نناقش تجارب الأغانى الجماعية .. ان الاذاعة احتضنت هذه التجارب كمحاولة للتطوير ، ولكننا بدلا من أن ندعم هذه المحاولة بالنقد العلمى حكمنا عليها بالفشل .. لماذا ؟! لأنها لم تشتهر بين الناس ! وهكذا وضعنا تقييمها على معيار توهمناه أو افترضناه ، قياسا على معاييرنا فى الأغنية الفردية ، رغم استحالة استخدام هذه المعايير فى هذه الحالة .

أيضا لم نناقش التجارب السيمفونية .. ان بعض مؤلفينا الذين اتجهوا الى الدراسة قدموا انتاجا سيمفونيا جديرا بالتقدير والتقييم ، ولكننا بدلا من تقييمه فى ذاته ومن خلال امكانياتنا الفنية ، حاولنا تقييمه مقارنا بأعمال **بتهوفن وموزار** .. الخ .. رغم استحالة المقارنة فى هذه الحالة .

اننا لم نناقش أى تجارب متقدمة بالمعنى العلمى ، واذا ناقشناها فاننا نناقشها بمفهوماتنا الموسيقية المسجونة فى الأعمال الفردية والسطحية والمنحرفة عن المجال الحقيقى للموسيقى ، أى المنحرفة مثلا نحو مجرد التطريب ، أو نحو ادعاء التجديد ، أو نحو السرقة من الموسيقى العالمية .

هذه الانحرافات قد نجد من يحاول كشفها بين حين وآخر ، وهذا الكشف بلا جدال نوع من النقد ، ولكن اذا كان هذا النوع يمتاز بالاخلاص للعلم ، فانه يفتقر الى المنهج العلمى والى المقاييس العلمية .. وربما يكون السبب فى ذلك أن المجالات التى ينتشر فيها – وأهمها الصحف – لا تحتمل استخدام مثل هذه المقاييس مع الأسف، والنتيجة أن أصحاب التجارب المنحرفة فى الموسيقى لم « ينكشفوا » كما ينبغى وظلوا – ولا يزالون – فى تجاربهم ... لو كان عندنا نقد موسيقى بالمعنى العلمى لأمكن أن يعمق النقد الذى واجه الانحرافات ، ويسانده ، بالمناقشات العلمية المبسطة ، وبالاصرار على الالتزام العلمى ، وبتقديم الأمثلة الواضحة للانتاج الموسيقى السليم من الناحية العلمية ، وبمحاولة شرح هذا الانتاج وتقريبه الى الناس .

فمثلا فى الانتاج السيمفونى يمكن شرح التجارب العالمية التى يقدمها الأوركسترا السيمفونى باعتبارها نماذج متكاملة فنيا ، والتجارب المحلية باعتبارها محاولات تطبيقية وذات دلالة عملية على امكان التأليف السيمفونى .

كذلك فى الانتاج الأوبرالى يمكن الشرح على هذا النهج أو على نهج مماثل .

أيضا يمكن المطالبة بتأليف بحوث ومراجع عن الموسيقى المدروسة ، ليجد الراغب فى العلم شيئا يفتح له مجال الاطلاع على الثقافة الموسيقية .

كل هذه اقتراحات تفيدنا جدا لو توافرت لدينا نظريات نقدية مرتبطة بالأسس العلمية من جهة ، وبامكانياتنا الفنية ومتطلبات حياتنا من جهة أخرى، وطبعا هذه النظريات لايمكن أن توجد أو تتكون أو تتبلور الا بالوعى بذلك كله .

لو كان لدينا وعى موسيقى لأمكن أن يوجد نقد موسيقى حتى ولو لم يكن لدينا انتاج موسيقى فى مستوى الجدارة الفنية .. ولكن مشكلتنا الكبرى فى الموسيقى هى افتقارنا الى **الوعى الموسيقى** .. كيف نعالج هذه المشكلة ؟!

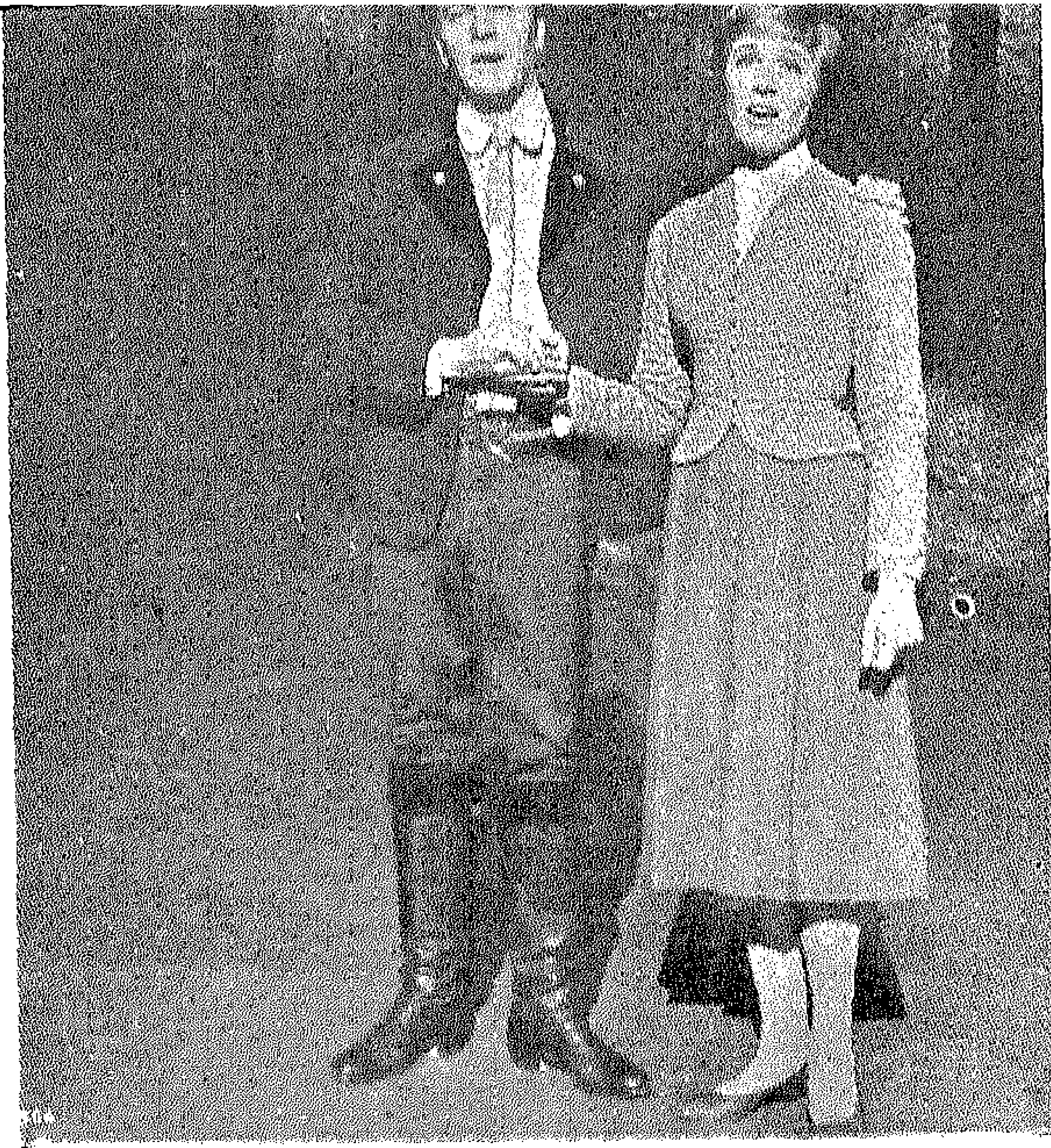
عبد الفتاح البارودى



فيروز

موجة الفيلم الغنائي

نجاح السينما



مشهد من فيلم « صوت الموسيقى »

أفلام كثيرة متعددة تلتقى حول الأغنية والموسيقى داخل الشكل السينمائى ! جنوب الباسفيك ، سيدتى الجميلة ، وقصة الحى الغربى هى قمة الفيلم السينمائى ، ثم أخيرا صوت الموسيقى وبياع الخواتم ٠

وصوت الموسيقى نجاح آخر يضاف الى نجاحات **هامر شتاين وورودجرز** فى مجال الفيلم الموسيقى الغنائى ، ذلك لأن صوت الموسيقى ــ فيلم يتميز بموسيقاه وألحانه التى كفلت له نجاحا جماهيريا ضخما ، يستلفت الاهتمام ويثير الرغبة فى معرفة حقيقة اتجاهات الجماهير !

قصة الفيلم بسيطة للغاية : شابة (**ماريا**) تريد أن تحترف الرهبنة فى دير بمدينة **سالزبيرج** ، تعشق الجمال والموسيقى والطبيعة ، وتتخلف دائما عن قداس المساء ، فتثير اهتمام رئيسة الدير بغيابها المتكرر ، تستدعيها وتطلب اليها اعادة النظر فى موقفها من الرهبنة ، وترسلها ، حتى تجد الفرصة لتقرر موقفها ، لتعمل مربية لأولاد **الكابتن فون تراب** السبعة ، وهناك تدهش لمعاملة الكابتن العسكرية الصارمة لأطفاله ، فتعمل ــ اثناء سفره الى فينا لاحضار **البارونة شرايدر** تمهيدا لزواجها ، على اكتساب ثقة الأطفال بأن تأخذهم فى نزهات خلوية تعلمهم فيها الموسيقى والغناء وتشاركهم اللعب والمتعة ، ويعود الكابتن ثائرا على هذا الوضع الجديد ويأمر ماريا بالعودة الى الدير ، لكنه يعود فيستبقيها ، وتنشأ بينهما علاقة حب تستغلها البارونة مع ماريا فتدفعها الى الرحيل ، لكنها تعود بأمر رئيسة الدير لتواجه حياتها ، لتجد البارونة والكابتن على اتفاق بالزواج ، تدرك البارونة مشاعر الكابتن تجاه ماريا الجميلة فتنسحب وتتركهما يتزوجان ٠٠ تلك هى قصة الفيلم الفعلية يضاف اليها موقف الكابتن تراب من النازية وما ينطوى عليه من تفصيلات ٠

كان السيناريو موفقا فى صياغة البناء الدرامى للقصة فى الجزء الأول من الفيلم، وعلى الأخص رسمه لشخصيته بتحديد واضح ، مستغلا فى ذلك الأغنية استغلالا دراميا جيدا وان كان هذا البناء مدينا للشكل المسرحى للقصة٠

فالمشهد الذى يلى الافتتاحية مباشرة تغنى فيه ماريا (**جولى اندروز**) أغنية « **صوت الموسيقى** »، ومضمون الأغنية يكشف لنا أبعاد الشخصية الداخلية من حيث ولعها بالطبيعة والجبال وحبها للموسيقى والانطلاق ، وهى عناصر هامة فى تحديد الموقف السلوكى للشخصية فيما بعد ، عندما تواجه رئيسة الدير ، وبالمثل فان الأغنية الثانية « **ماريا** » التى تغنيها الراهبات تحدد لنا التكوين الخارجى للشخصية أو بمعنى أهم البعد الاجتماعى ٠ **فكان** القصة السينمائية، وظفت الأغنية لتحديد معالم الشخصية ، **وهذه ظاهرة واضحة فى الفيلم ، تكررت فى بلورة الموقف** « **القومى** » للكابتن فون تراب **من خلال** أغنية « **ايدلفايس** » التى غناها تراب مع أولاده احتفالا بالبارونة (**اليانور باركر**) ٠

كذلك وفق السيناريو فى خلق زمن فيلمى يمتص الزمن الواقعى ويعادله دراميا ٠ فالقصة تستغرق شهرين ابتداء من وصول ماريا الى هرب الأسرة ، شهر منها يقع فى الجزء الأول من الفيلم ويبدأ بوصول ماريا وسفر الكابتن الى فينا ، وهى الفترة التى تجرى أثناءها معظم أحداث الجزء الأول٠ استطاع السيناريست أن يخلق زمنا فيلميا دراميا باستخدامه أغنية « **دو ــ رى ــ مى** » ، متنقلا بها مع الأولاد وماريا فى أماكن متعددة، مستفيدا من البيئة الطبيعية الجميلة فى ضواحى ساليزبيرج ، فى تكوين لوحات ، تتناغم فيها الألحان والموسيقى والصورة، منتيمة كيانا متكاملا فى هرمونية درامية بارعة امتصت الفترة الزمنية التى تبلغ شهرا دون أن يشعر المتفرج بأدنى ملل ، وقد استطاع هذا الأسلوب أن يخلصنا من القالب المسرحى الذى يشوب الفيلم فى مواقع متعددة ٠

حاول **السيناريست** أيضا ، أن يوظف أغنية (**عندى ثقة**) فى الربط بين المشاهد ٠ اذ تبدأ هذه الأغنية فى فناء الدير الخارجى ، ثم الميدان ، ثم سيارة الأتوبيس ، ثم الشارع المؤدى الى فيللا فون تراب، ثم فناء الفيللا نفسها ، لكنها محاولة لم تبلغ ما كانت تستهدفه تماما ، اذ كان واضحا أن مشهد العربة لم يضف شيئا ، بل كان أشبه فى ظنى بالجملة الاعتراضية الزائدة ٠

لكن المآخذ الشديد على المعالجة السينمائية للشكل المسرحى للأوبريت



مشهد آخر من الفيلم نفسه

ينشأ عن ذلك الفصام الروائي بين جزءي الفيلم • فالجزء الأول بحكم بنائه يشكل عملا روائيا تقليديا متماسكا ليس في حاجة الى اضافة ، ويأتي الجزء الثاني ليضيف ماهو غير جوهري ، ويخلق موضوعا ثانيا للفيلم هو موقف فون تراب من النازية ، وتلك المطاردة بين الأسرة والسلطات الرسمية ، ان الجزء الثاني – كما رأيناه على الشاشة – لا يرتبط بالجزء الأول برابطة النمو الروائي الضروري • فان كانت ثمة ضرورة اليه من وجهة نظر كاتب السيناريو مثلا ، كان عليه أن يمهد له وينسجه نسيجا روائيا متماسكا داخل الجزء الأول بحيث يصبح الموضوع الثاني ضرورة لتكامل البناء الدرامي

ومن المشاهد الدخيلة على البناء الدرامي للفيلم – **مشهد عرض العرائس وأغنية « الراعي الوحيد »** فعلى الرغم مما فيه من جمال ذاتي ورقة وعذوبة وطرافة في اللحن ، الا أنه لا يضيف الى الحدث بقدر مايعوقه •

كذلك نجد **افتتاحية الفيلم Avant Titre** غير منسوجة دراميا داخل البناء الروائي للفيلم ، برغم ارتباطها الوثيق بتكوين شخصية ماريا الداخلي • ولعله كان من الممكن لهذه المشاهد – التي تعد لوحات بارعة تتناغم فيها المساحات اللونية تناغما هرمونيا – أن تعالج دراميا بادماجها في أغنية « **صوت الموسيقى** » ولو حدث هذا كان سيؤدي أولا : الى امتصاص الميزانسين المسرحي للأغنية – ثانيا : اكتساب المشاهد دورا دراميا يخفف ولو قليلا من تكوينها الاستاتيكي باستخدام القطع المتبادل بينها وبين جولي اندروز وهي تغني ولعل مسئولية هذا تقع على المونتير والمخرج منها على كاتب السيناريو •

والمخرج روبيرت وايز لا يلتزم أسلوبا موحدا في الاخراج من أول الفيلم الى آخره • ففي حين نجد الافتتاحية غنية بتكويناتها التشكيلية البارعة رغم استاتيكيتها ، نجد الجزء الأول وبداية الجزء الثاني من الفيلم ، برغم افتقاره الى هذه التكوينات ، يغلب عليه الأسلوب الشاعري ، ونرى هذا واضحا في مشاهد الدير الأولى ، ولعل هذه الشاعرية تتجلى بشكل رهيف ، في اخراج مشهد الحفلة وبخاصة تلك **الرقصة النمساوية الشعبية** بين الولد وماريا ، ثم بينها وبين فون تراب عندما يتكشف موقفهما العاطفي ، ثم نجد هذه الشاعرية الناعمة في مشهد الحديقة بالجزء الثاني ، اذ يزداد الايقاع الشاعري ارهافا كلما اقترب الاثنان (ماريا وتراب) من كوخ الزجاجي ، ويبلغ المشهد ذروته بتعانق تراب وماريا ، ثم تنساب الأغنية من شفتيها لتقيم بناء شاعريا من الاضاءة والنغم والموسيقى والتمثيل والاخراج •

أما الجزء الأخير من الفيلم فيتميز بأسلوبه البوليسي ، ابتداء من مشهد تدريب الأولاد في المسرح الحالي استعدادا لمهرجان ساليزبيرج وحتى نهاية الفيلم •

وثمة مشاهد جزئية تتميز باخراجها الجيد مثل **مشهد الكوبري من الطائرة** التي استخدمت كثيرا في الفيلم وبخاصة في الافتتاحية ، في هذا المشهد تهبط الكاميرا هبوطا ناعما سلسا في حركة اقتراب من الأولاد وهم يجتازون الكوبري مع ماريا • ثم مشاهد الكاتدرائية وبالذات تلك التي تستعرض فيها الكاميرا زخارف الكنيسة كانت جيدة في تكويناتها لكنها لم تعبر عن وجهة نظر معينة أو بمعنى أصح لم تكن مندمجة في بناء المشهد الروائي • ومثله مشهد دخول ماريا الى بهو فيللا فون تراب لأول مرة • فقد أراد المخرج أن يعبر عن لحظة الانبهار عند دخولها ، لكن زاوية الكاميرا كانت عمودية على ماريا والمشهد من هذه الزاوية لا يعبر عن وجهة نظرها •

لم تكن هذه الملاحظات ملموسة بحدة في الفيلم ، ويرجع ذلك الى قوة الموسيقى والألحان التي وضعها كل من **أوسكار هامر شتاين وريتشارد رودجرز** وقد اشترك هذان الموسيقيان في أعمال كثيرة قبل « **صوت الموسيقى** » منها : « **أوكلاهوما** » و « **جنوب الباسيفيك** » و « **أنا وجولييت** » و « **اليجرو** » و « **احلام السكارى** » **وأغنية زهرة** • واستطاعا بهذا التعاون أن يحررا الميلودي في الأوبريت الأمريكي من كثير من عيوبه التي ورثها عن تبعيته واعتماده على التراث الأوروبي • وأعاد الأوبريت شيئا من التماسك الدرامي اللازم ، وساهما في خلق كيان قومي للأوبريت • ولا يعني هذا أنهما رائدا حركة طليعية في الموسيقى الأمريكية ، وانما هما محترفان محنكان يبذلان قصارى جهدهما في الخبرة والقدرة على التجديد في خدمة برودواي تجاريا •

وتتميز موسيقى **رودجرز** في هذا

الفيلم بحيويتها واندفاعها ، أما **هاهر شتين** فقد أضاف بألحانه الى الأغنية صفاء وعمقا عاطفيا وجدية فى القيم الدرامية . وأحاطها بجو من الشاعرية والتفاؤل ، والأغنية فى الفيلم عموما تكتسب مضمونا اجتماعيا واضحا • وقد حاولا فى هذا الفيلم أن يقيما تكاملا بين القصه والرقص والأغنية . وأن يحطما صورة البطل الموروثة للأوبريت، فالاغاني وكذلك الرقصة تكمل الحوار وتندفع الحبكة الروائية وتطور الشخصيات ، صانعة قصيدا سيمفونيا . تمتزج فيه الصورة وقد لمسنا هذا على مستويات متباينة من القوة والضعف ، ولعل الاغاني التى تبلور هذا المفهوم هى أغنية « **صوت الموسيقى** » ثم « **ماريا** » و « **عندى ثقة** » وأنا فى السادسة عشرة وماشبة في السابعة عشرة «وأشيائى المفضلة» التى تغنيها ماريا مع الأولاد أثناء الرعد والمطر ، ثم وبالأخص «أغنية» « **شيء خير فى حياتى** » والتى تقول فيها « من الجائز أن طفولتي كانت شريرة ، لكن قد أكون فعلت شيئا خيرا فى حياتى » • هذه الاغنية تتميز باندماجها القوى فى الموقف الدرامى • اما تصميم الرقصات لكل من مارك برود ودى دى وود كانت دون مستوى الالحان والموسيقى سواء في تشكيلاتها الجمالية أو توظيفها لتأكيد المضمون ، باستثناء الرقصة المصاحبة لأغنية « **أنا في السادسة عشرة** » • فقد كانت أقوى من الأغنية نفسها تعبيرا عن المضمون، وقد استغل مصمم الرقصة حيز الكوخ الزجاجى استغلالا جيدا .

كانت **جولى اندروز** متألقة في أدائها للالحان بصوتها النقى القوى الدفاق، اما تمثيل **كريستوفر بلامر** فهو أصلح لفيلم بوليسي منه لفيلم شاعرى حالم .

ان « **صوت الموسيقى** » رغم الجهود الكبيرة التى بذلت فيه لا يزال دون العمل الفنى الكبير في ميدان الأوبريت الغنائى السينمائى ، ولعل تجربة وايز نفسه في فيلمه السابق « **قصة الحى الغربى** » خير دليل على ذلك ، فالفيلم يعد تجربة فريدة فى الافلام الموسيقية الغنائية — استغل فيه المخرج اللون والشاشة العريضةوالاغنية والرقصة فى تكوين لوحات غاية في البراعة والتماسك الدرامى .

وعموما فان « **وايز** » ليس مخرجا متخصصا في هذا النوع من الافلام ، فهو يعمل منذ اشتغاله بالاخراج السينمائى عام ١٩٤٣ في ميدان الفيلم الدرامى ، تعاون في البداية مع **اورسن ويلز** في فيلميه «**المواطن كين**» و « **عظمة آل امبرسون** » وقد أخرج حتى الآن ما يزيد على ثلاثين فيلما منها خمسة أفلام جيدة : هى برج **الطامحين** و « **كسبنا هذا المساء** » ثم « اليوم الذى تتوقف فيه الارض وضربة السلم وأخيرا قصة الحى الغربى بالاشتراك **مع جيروم روبنيز** بمجهود الخلاق كمخرج للرقصات •

ولعل نجاح هذه المحاولات في السينما العالمية يغرينا بالتخطيط لعمل من هذا النوع يقوم على أساس **التكامل بين القصة والرقصة والاغنية**، ولقد شاهدنا فى حفل خاص ، محاولة لبنانية في هذا المجال ، أخرجها **يوسف شاهين** وهى فيلم « **بياع الخواتم** » وهو يعتمد على قصة بسيطة أيضا مثل **صوت الموسيقى** : « ضيعة لبنانية ، يدعى مختارها (عمدتها) أن هناك مجرما اسمه راجح يتهدد أمن القرية ، وأنه بقوته وجبروته يهزم راجحا هذا محافظا على أمن الضيعة « أى القرية » ، ويكتشف شابان من الضيعة أن حكاية المختار كاذبة فيسرقان وينهبان مستغلين اسم راجح • وقرب النهاية يكتشف الجميع ظهور شيخ اسمه راجح فيتصورون أنه المجرم لكنهم يعرفون أنه انما جاء ليخطب فتاة من القرية لابنه •

والمحاولة ناجحة الى حد كبير، وذلك بفضل الالحان القوية للأخوين رحباني وصوت فيروز المتفرد بأسلوبه فى الأداء ، وقدرته الهائلة فى تجسيم الالحان • ولعل أنجح ألحان الفيلم هي أغنية « **مرسال المراسيل** » وكان اخراجها لا يقل مستوى عن اللحن والاداء ، ويرجع ذلك الى تمكن **يوسف شاهين** من آداته الحرفية وقدرته على تطويعها لتجسيم الجوانب الجمالية والدرامية في القصة .

ولعل أفضل المشاهد اخراجا ، هى مشاهد « عيد العذاب » وعيد الخطوبة وفيها يقدم الفيلم تقاليد لبنانية شعبية أصيلة ، هى جزء من ميراثه القومى ، بلغة سينمائية بسيطةوقوية.

ولقد حاول المخرج أستخدام اللون في تكوين تشكيلات جمالية ، لكن لم يستطع أن يوظفها في خدمة المضمون، فلست أدرى مثلا معنى استخدام الايشارب الاخضر والدخول به على الكاميرا ثم رؤية المشهد من خلاله ، انه ليس أكثر من وسيلة جمالية لا تضيف شيئا . وأيضا محاولة استغلال المربعات الزجاجية الملونة للشبابيك لم تكن ذات معنى .

ومن المآخذ القوية على الفيلم تصميم الديكور ،اذ كان ضيقا بصورة سلبت الرقصات جمالياتها النابعة من قدرتها على الحركة الواسعة الحرة .

وكان من الأفضل لو استخدم المخرج عدسة (سكوب) فهى أنسب نوع لتصوير مثل هذه الافلام التى تعتمد على **الاستعراض والرقص والاغنية** ، وان كان استخدامها واستخدام اللون يثيران مشاكل متعددة ، أهمها قدرة الشاشة العريضة على التعبير دراميا عن الانفعالات النفسية باللقطات القريبة جدا ، دون أن تتسبب في اضعاف هذه الانفعالات ، ثم مشكلة المساحات الكبيرة الفارغة في الجوانب فى مثل هذه اللقطات • وقد كان هذا ملموسا بوضوح في «**صوت الموسيقى**» اذ لم يحاول المخرج أن يملأ هذه المساحات وتركها هكذا — كذلك فان اللون ان لم يوظف دراميا فانه لا يعدو أن يكون اضافة جمالية للعمل الفنى .

واخيرا ان مسألة اللهجة العامية اللبنانية فى الفيلم تدعونا أن نثيرها هنا على مستوى القضية ، فلا بد من محاولة ايجاد حل لمثل هذه اللهجات خاصة وأنها تختلف اختلافا شديدا بين البلاد العربية .

فتحى فرج

النقد المسرحي بين الفن والدعوة

◆ الفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ، في بوتقة واحدة تخرج في النهاية كلا متجانسا جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ، كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات .

◆ المدخل السليم الى أى عمل فنى هو فى التعرف عليه من الداخل ، هو فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا ارجاع تلك المكونات الى حالتها الخام ، والا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان .

فاروق عبد الوهاب

تاريخ الفن فى العالم عبارة عن محاولات متصلة من جانب الفنانين لحل مشكلتهم الأزلية مع شكل فنهم . فالمضمون واحد والهدف الأساسى من وراء الفن واحد ... المضمون دائما لا يخرج عن حياة الانسان ، حياة الناس وعلاقاتهم ببعضهم البعض ، وتصوير هذه العلاقات من زاوية جديدة ، زاوية خاصة . **فالعلاقات موجودة ، ولكن الجديد الذى يقدمه لنا الفنان هو أن يرى هذه العلاقات فى ضوء جديد ، وغالبا ما يكون ضوءه هو الخاص ، وهذه الخصوصية هى التى تضفى على المضمون جدته ، ومن ثم شكله الجديد** .. فما يميز الفنان عن غيره من البشر هو تلك النظرة ، هو قدرته على ان يرى تكوينات جديدة فى أشياء لم تجذب انتباه غيره من الناس ، او جذبت انتباه غيره من الناس بصورة ممزقة غير مترابطة ، وهذا الربط بين جزئيات تبدو متناقضة وغير مترابطة ، رؤية « **التشابه فى التضاد** » ، هو ما يحدد الزاوية التى ينظر منها الفنان الى جزئياته ، وقدرته على اضفاء وحدة كلية تنتظم المتناقضات هى أساس فنه .. فلو أن احدا قدم لنا أشياء متجانسة ، متشابهة فى جزئياتها ، مجرد نقل لتلك الأشياء من الواقع او من اى مصدر آخر يمكنه الرجوع اليه ، لجاء عمله أشبه بمن يقرر حقيقة واقعة ، وبذلك ينشد فى ان يثير اى جديد فى نفس من يتلقى عمله . فلو أن احدا قال مثلا اننا « **كلنا نموت ويأكلنا الدود** » ، لما أضاف شيئا لمعرفتنا بأنفسنا أو لمعرفتنا بالموت او بالدود ، ولما أثار فينا أى شعور جديد أكثر من الاستياء ، استياء من يسمع نكتة قديمة أو «بايخة» ، أما حين يتناول فنان مثل شكسبير هذه الحقيقة البديهية فى

هاملت مثلا ، قائلا على لسانه حين يسأله عمه الملك عن جثة بولونيوس ، فيجيب قائلا : « فى العشاء » .

الملك : فى العشاء ؟ أين ؟

هاملت : ليس حيث يأكل ، بل حيث يؤكل : ان جماعة من الديدان السياسية قد اجتمعت عليه . فالدودة هى امبراطور الغذاء الوحيد : فنحن نسمن كل المخلوقات الأخرى لكى نسمن . ثم نسمن انفسنا من اجل الديدان ، وما الملك السمين وما الشحاذ الهزيل سوى اصناف متنوعة ــ طبقان ولكن لمائدة واحدة : هذه هى النهاية .

الملك : يا للشقاء ! يا للشقاء .

هاملت : قد يصيد الانسان السمك بدودة أكلت لحم ملك ، ويأكل سمكة أكلت من هذه الدودة .

الملك : ماذا تعنى بذلك ؟

هاملت : لا شئ . لا شئ سوى ان اريك خط سير ملك من خلال امعاء شحاذ .

الرؤية الفنية

ان المعنى المجرد لهذا الجزء ، هو أن كل الناس تتساوى أمام الموت ، وأن الدود يأكل الجميع فى النهاية ، ولكن هل هذا هو ما يعنيه حديث هاملت ؟ هل تترك تلك القطعة فى نفوسنا نفس الأثر الذى تتركه عبارة .. كلنا نموت ويأكلنا الدود ..؟ لا أعتقد ان أحدا يمكنه ان يجيب على هذا السؤال بالايجاب . الجديد فى هذه المعالجة من جانب شكسبير هو الذى يضفى قيمة على المعنى المجرد ، وهذا

الجديد هو تجميع متناقضات مسلم بتناقضها فى اطار جديد تحس فى النهاية بتجانسه : **فالفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب ، بل تجميع لكل العناصر ، بما فيها من شوائب ، فى بوتقة واحدة تخرج فى النهاية كلها متجانسا جديدا ، يختلف عن المكونات كل على حدة ، كما يختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات فى حقيقة هامة وأساسية** ، وهى أننا لا يمكن ان نفصلها بعد صهرها ، ولا يمكن ان نرجعها لحالتها الأولية قبل الانصهار ، ومن ثم فنحن نحصل على مركب جديد كلية ، مركب يجعلنا نعيد النظر فى الجزئيات المتنافرة ، فى المكونات بما فيها من شوائب ، لنكتشف فيها تجانسا لم نلحظه من قبل ، وبذلك فاننا نكتشف نمطا ، شكلا ، فيما ظننا ان لا شكل له .

ولهذا السبب ، فان من يقولون بأن عملية الابداع الفنى خلق جديد ، لا يكذبون ، فقبل ان يخلق الله الكون ، كان كل شىء فى حالة فوضى شاملة : لم تكن هناك أرض ولابحر ولا كواكب ولا سماء . لم يكن هناك شىء ومع ذلك فقد كان كل شىء هناك : كانت اليابسة فى البحر والبحر على اليابسة والأرض فى السماء والسماء على الأرض والنجوم فى البحر ، ولم يكن هناك ظلام ، فلم يكن هناك نور ، **وعندما بدأ الله فى الخلق ، نظم كل شىء** . فصل اليابسة عن الماء وفصل السماء عن الأرض وفصل النجوم عن بعضها البعض ثم وضع لها قانونا للحركة .. . كل شىء يتحرك بنظام .. كل شىء موقوت .. ثم اعطى الله وظائف محددة لكل شىء : الشمس تضىء النهار والقمر يضىء الليل ... وهكذا . وما يفعله الفنان هو شىء مماثل . فالفنان ككل انسان ، تبدأ حواسه ، منذ لحظة ولادته ، فى تلقى ملايين الانطباعات الحسية ، ويبدأ بعد ذلك فى تصنيف هذه الانطباعات مستخدما قانونا أساسيا فى تصنيفه هو قانون التشابه ، فهو يصل الى معرفة الكرسى برؤيته لعدة كراسى ، وعندما يرى كرسيا جديدا ، فانه يصنفه اتوماتيكيا فى خانة الكراسى وعندما يرى منضدة فانه يعرف انها ليست كرسيا ويبدأ فى تصنيفها فى خانة أخرى ، ومعرفته ان هذا الشىء هو كذا لانه يشبه كذا وكذا ، هى عملية مقارنة يصل بها الى قانون التشابه ، ومعرفته ان هذا الشىء ليس كذا لأنه لا يشبه كذا او كذا ، هى عملية مقارنة يصل بها الى قانون عدم التشابه او الاختلاف .. ومن هذه البلايين من التجارب الحسية والعقلية مضافا اليها مبادىء اللذة والألم والتى تتحكم فيها غرائزه الطبيعية ومضافا اليها ايضا وعيه الجماعى وعلاقاته بالطبيعة من حوله وبغيره من بنى البشر ، يتجمع لدى الانسان ذخيرة كبيرة وغير منتظمة من الأحاسيس التى تحكمها عواطفه التى ليست سوى ردود فعله واستجاباته للأشياء .. وهذه الأشياء موجودة على مستويين : **مستوى الوجود الموضوعى الخارجى عن ذات الانسان ، ومستوى الوجود الذاتى فى داخله ، أى مدى ونوعية استجابته لها ، صورتها فى داخله ، الطريقة التى ينظر بها الى تلك الأشياء** ، ولما كانت هذه الأشياء موجودة موضوعيا بصورة غير منتظمة ، ولما كان لكل انسان خبراته الخاصة به ، التى تحددها طريقة نظره للأشياء ودرجة ونوعية وكمية الأشياء التى خبرها او تلقى عنها انطباعات حسية وصنفها تصنيفا عقليا ، فان لكل انسان مخزن هائل من الخبرات غير المنظمة والعواطف والأحاسيس المتناقضة مع بعضها البعض .. وعندما يبدأ الفنان عملية الخلق ، فانه يجمع قدرا من هذه التجارب والأحاسيس ، هذه الجزئيات ، فى شكل معين تحكم درجة الاستجابة العاطفية للجزئيات التى اختارها والتى تكون قبل لحظة الخلق على حالة من الفوضى تشبه ــ مع الاختلاف فى



يونسكو والخرتيت

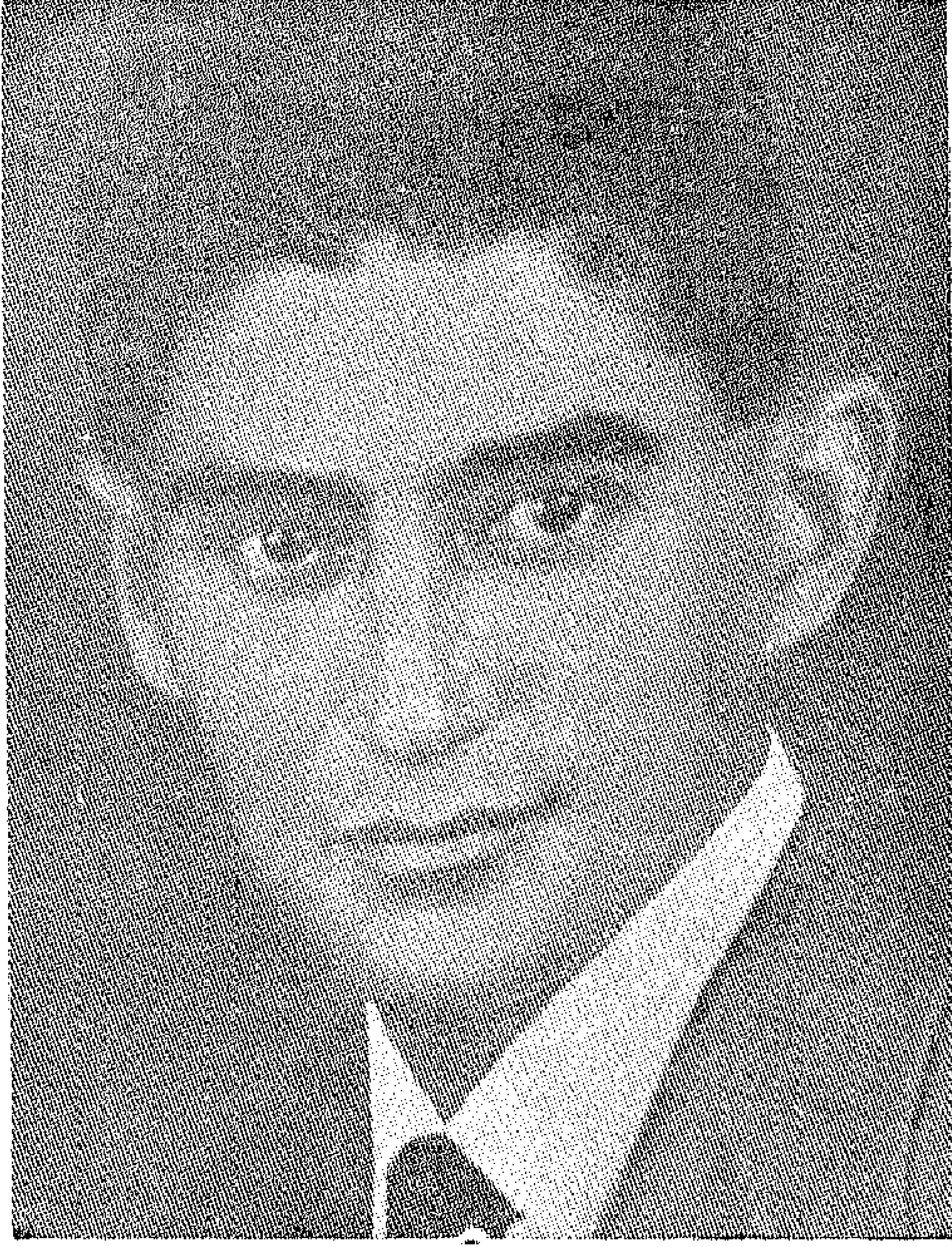
المستوى وفى الرقعة — الحالة التى كان عليها الكون قبل ان ينظمه الله · وفى لحظة الخلق ، يتم انتظام هذه العواطف فى شكل معين ·· **واذا افلح الفنان فى ترجمة تلك العواطف الى رموز انسانية مشتركة ، فان وعى المتلقى حين يتلقى هذه الجزئيات ، يتشكل بنفس الطريقة التى تشكلت بها عواطف الفنان وتنتظم عواطفه تبعا لذلك ، لأنه قد قطع نفس رحلة الاستكشاف التى سبقه فيها الفنان ، ومن هنا كان القول بأن الفن يحول الانسان الى انسان افضل قولا صائبا ، لأنه يخلق نوعا من التصالح الداخلى بين عواطفه المشتتة ويعيد اليه التوازن الذى يفتقده فى علاقاته مع الأشياء المتغيرة من حوله** ، ولأن العمل الفنى حين يكتمل لا يتغير الى الأبد ، فها هنا يجد الانسان شيئا ثابتا مستقرا يستند اليه . وقد وضحت هذه الحاجة الانسانية الأساسية بصورة خاصة ومتميزة فى العصر الحديث حيث التغيرات المختلفة تحدث بسرعة خرافية ، لا يستطيع معها من يعايشها ، اذا ربط وجوده بها ، الا ان يفقد توازنه كلية ·

الشكل علاقات

وقد تختلف الوسائل التى يستخدمها الفنانون فى صنع فنهم ، فالشاعر والروائى والادباء عموما · يستخدمون الكلمات ، والموسيقى يستخدم الوحدات الصوتية المجردة ، والمثال يستخدم الطين او النحاس والخشب ، والرسام يستخدم الألوان ، قد تختلف هذه الوسائل ، **ولكن قانونا واحدا يحكم استخدامها ، وهو قانون العلاقات** : علاقات بين كلمات ، او بين اصوات مجردة ، او بين كتل او بين مساحات وألوان وخطوط · وهناك فنون تقوم على التتابع ، كالقصة والقصيدة والمسرحية والسيمفونية ، ويخلق هذا التتابع نمطا تخيليا متدرجا يقوم ، كما قلنا من قبل على اثارة سلسلة من الاستجابات عند المتلقى بحيث انه عندما يكتمل العمل الفنى يكون شعور المتلقى الذى استشارته هذه الجزئيات قد انتظم فى نفس الشكل الذى انتظمت فيه الجزئيات · اى ان الشكل الفنى ليس منفصلا عن وعى خالق هذا الشكل سواء كان كاتبا مسرحيا او مؤلفا موسيقيا أو شاعرا ، فاذا وصلت هذه الجزئيات الحاملة لشحنات شعورية ذات قوة معينة بنفس قوتها الى المتلقى ، تكتمل عملية الشكل ·· فكذلك تلقى العمل الفنى مرحلة من مراحل الشكل ، لا شيئا منفصلا ، فليس للسيمفونية المدونة على نوتة شكل قبل ان تعزف وقبل ان يسمعها المستمع وليس للمسرحية شكل قبل ان يهبط الستار امام صالة بها جمهور ·

والفرق بين الأعمال الفنية المعتمدة على التتابع وبين الفنون التشكيلية فى هذا ، هو أن الفنون التشكيلية تقوم على تصوير علاقات لونية او بصرية تتواجد معا وتتعايش فى نفس اللحظة ، وتصل كشحنة شعورية واحدة ، فنحن لا نستطيع مثلا ان نرى اللوحة المرسومة ، أو التمثال المنحوت ، على حلقات ، لأن الأساس هنا كما قلت هو العلاقات بين الكتل ، سواء أكانت كتلا لونية أم كتلا تعتمد على التناسق والتناغم بين المساحات ·

وكما ان العلاقات بين الجزئيات الفنية المختلفة هى الأساس فى الفنون التشكيلية ، كذلك فان الأساس فى الفنون القائمة على السرد او التى تتناول حياة الناس ، هى أيضا علاقات كما قلت فى دراسة سابقة ·



ف · كافكا

« **والدراما ، مثلها فى ذلك مثل كافة انواع الأدب الخيالى ، تعتمد على التغيرات التى تحدث فى أنماط العلاقات البشرية ، وهى علاقات قد تقوم بين أفراد ، او بين أفراد وقوى خارجية ، او بين فرد واحد ومجموعة من الأفراد الذين يمثلون قوة معينة كالمجتمع مثلا ، او العلاقات الداخلية فى نفس فرد واحد·· وهذا النمط الأخير من العلاقات (الداخلية) هو النمط الغالب على الادب الدرامى المعاصر فى العالم · ويحتاج تقديم هذه العلاقات على المسرح الى تجسيدها فى صورة شخصيات ، ووضع هذه الشخصيات فى مواقف محسوسة تتحدد فيها معالم القوى الداخلية ، ويتحدد فيها الصراع مجسدا على المسرح** » ·

ففى بداية اية مسرحية او قصة ، نجد انفسنا ازاء نمط ساكن وثابت من العلاقات البشرية ، ولكنه يحمل فى طياته بذور التغير والحركية ، ويبدأ التطور فى الحدث حين تبدأ العلاقات فى التغير أو حين تتشابك ، وتطور الحدث فى اية مسرحية ما هو الا تغير العلاقات بين الشخصيات نتيجة لمفارقات أساسية فى الموقف ، ويظل الحدث يتطور حتى نصل الى لحظة نسميها عادة بذروة الصراع أو ذروة التعقيد حين لا نستطيع ان نتعرف على نمط العلاقات، او حين تتشابك هذه العلاقات الى درجة لا نستطيع فيها تحديد أى نمط لها وفى النهاية يصل نمط العلاقات الى تحديد ثابت ونهائى أو الى سكون لا حركة بعده ، لأن الشكل الفنى للمسرحية قد

اكتمل ومتى اكتمل الى الأبد • العملية اذن تطور من موقف ساكن يحتوى على متناقضات تولد الحركة حتى تصل الى سكون نهائى فى نهاية العمل الفنى • ونستطيع تتبع هذا التطور ، اذا تتبعنا التغير الذى يطرأ على علاقات الشخصيات ببعضها البعض •• والطريقة الوحيدة السليمة فى نظرى تتبع هذا التطور هى التحليل ، لأننا بتحليلنا لأى عمل سوف نمنع أنفسنا من تفسيره تفسيرا ذاتيا وبذلك نعطى الفنان حقه ، فما ذنب الفنان مثلا ان متلقيا لعمله يحب أشياء معينة ويكره أشياء أخرى ، او يؤمن بأشياء معينة ولا يؤمن بأشياء أخرى •

التعرف على العمل الفنى

المدخل السليم الى أى عمل فنى ، اذن ، هو فى التعرف عليه من الداخل ، هو فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا ارجاع تلك المكونات من افكار ومعتقدات ومعلومات الى حالتها الخام ، والا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان •• تلك هى الخطوة الأولى التى يجب ان يبدأ عندها النقد اذا كان له ان يقوم بدوره الطبيعى فى خدمة الثقافة فنحن لا نحتاج الى قضاة بقدر حاجتنا الى خبراء ومرشدين يستطيعون ان يصلوا بتذوقنا للأعمال الفنية الى الدرجة التى نستطيع فيها أن نقوم بمفردنا بسياحات مستقلة فى عوالم الفنون المختلفة ، الناقد ، كما يقول يوجين يونسكو ، **ليس أستاذا للعمل الفنى ، بل تلميذا له** • وقد كتب يونسكو فى هذا الصدد يقول :

« تخص أحد اصدقائى ، وهو مخرج مسرحى ، الموقف فيما يلى : اذا كان لدى مدفع جيد يعمل بكفاءة كاملة ومكنه يطلق النار على أصدقائى ، فاننى لا استطيع ان اقول ان هذا المدفع ردىء لمجرد أنه يطلق النار على اصدقائى • واذا كان لدى مدفع لا يعمل بكفاءة ويخطىء دائما ولكنه يطلق النار على اعدائى ، فانا لا استطيع ان اقول انه مدفع جيد لأنه يطلق النار على أعدائى ، ومهمة الناقد هى ان يحدد مدى كفاءة اطلاق المدفع للنار على اى هدف ، اما تحديد الهدف الذى يصوب ضده، فذلك أمر يقرره الساسة وعلماء الاجتماع ورجال الأحزاب والجيش •• » •

كما كتب فى موضع آخر من نفس المقال ان العمل الفنى، اى عمل ، عبارة عن بناء معين ، قطعة معمارية ، وقد يحدث فى حالة الأبنية عموما أن يستخدم احدها كنيسة لفترة ما ، ثم مستشفى ، ثم سجن ثم مدرسة أو ملجأ او قسم بوليس، وباختصار ، يمكن ان يستخدم فى اى غرض من الأغراض ولكنه يبقى نفس البناء ، نفس القطعة المعمارية ، اما استخدامه فى اى غرض من الأغراض ، فهو استخدام مؤقت ومتغير •••

« وأن يكتب الانسان ايضا معناه انه يفكر اثناء الحركة، وأن يكتب معناه ان يستكشف ، وعلى الناقد ان يكرر رحلة الكاتب ، وغالبا ما تكون رحلة الشاعر فى الظلام او فى الغسق ، وعلى الناقد ان يقطع نفس المسافة حاملا مصباحا فى يده ، ينير به طريقه • ولقد قلت فيما سبق ان العمل الفنى عبارة عن بناء ، واقول هنا انه يجب ان يكون بناء متماسكا ، ووظيفة الناقد هى ان يلاحظ ما اذا كان السقف يسمح بتسرب المياه ، أو ان الدرج يمكن ان ينهار ، او ان الأبواب مغلقة لا تسمح بدخول بعض الغرف ، أو أية مثالب أخرى » •

أى ان النقد الذى نحتاجه ، كما يحتاجه كل الناس فى كل عصر ومكان هو النقد الفنى ، وان شئنا الدقة ، هو النقد التكنيكى ، أما ان نستخدم كلمة النقد ذريعة للترويج لما نؤمن به ، وأن نتخذ من الأعمال الفنية منطلقا لاثبات او دحض آراء وأفكار نؤمن بها أو لا نؤمن ، فذلك شىء آخر ، قد يكون مطلوبا فى حد ذاته ، وقد يكون مفيدا فى حد ذاته، ولكنه قطعا ليس ما نعنيه حين نذكر كلمة النقد •

فاذا نظرنا حولنا فى مصر اليوم ، بحثا عن ما صدق المفهوم السالف ، فسوف تتعب اعيننا كثيرا قبل أن نعثر عليه ، وغالبا ما لا نعثر عليه على الاطلاق ، ومرجع ذلك، كما أرجو ان يكون قد اتضح من سياق حديثى السابق ، هو أننا كثيرا ما ننسى الوظيفة الأساسية للنقد وهى ، لا فى نظرى فحسب بل فى رأى معظم دارسى الأدب فى العصر الحديث — هذه الوظيفة التى يجب ان نذكرها اول ما نذكر عند تعرضنا لأى عمل فنى هى التوضيح، انارة الطريق أمام متلقى العمل الفنى ، **وهذا يفترض أساسا أن يكون الناقد متلقيا مدربا ذا خبرة تسمح له بهذا ، وأن يكون موقفه من الأعمال الفنية هو الحب ، فلا داعى لوجود الناقد اذا لم يكن أساسا عاشقا للفن ، محبا له يتعلم منه ولا يفرض وصاية عليه ،** فارسطو لم يقنن للفن المسرحى من تلقاء نفسه ، بل من خلال استقرائه لعشرات المسرحيات ، ولو جاء مليون أرسطو بأحكام مسبقة وقوانين يبغون فرضها على الفنانين ، لما انتجت مسرحية واحدة مثل « أوديب » أو مثل « ماكبث » ، فالنقد — وهذه بديهية نضطر جميعا الى تكرارها للأسف الشديد — يأتى بعد الخلق ، وجميع المناقشات التى تدور حول وظيفة الفن وحول ما ينبغى للكاتب المسرحى ان يفعله او لا يفعله وعن دور الفن فى حياتنا وكيف انه ينبغى ان يكون كذا ولا يكون كذا ، مناقشات عبثية وعقيمة ، لأن من يشتركون فيها ومن يرددون هذه الآراء يتكلمون عن شىء آخر غير الفن، شىء للاستهلاك المحلى المؤقت ، اما الفن فلا يستهلك أبدا ، فبينما ذهب حكم جيمس الأول فى انجلترا بقيت **«ماكبث»** ، وبينما انتهى حكم البابوات فى روما ، ظلت رسوم مايكل انجلو تضىء سقف كاتدرائية « السيستينية » ، وبينما ذهب لويس الرابع عشر فى فرنسا لا اعلم اين ، بقيت **« فيدر »** وبينما تحولت نظم العالم الاجتماعية والاقتصادية من القبلية الى مجتمع القرية الى مجتمع المدينة ومن الاقطاع الى الراسمالية الى الاشتراكية ، بقيت الأعمال الفنية كما هى ، ثابتة لاتتغير، ومهما قرأنا فى « أوديب ملكا » لسوفوكليس من معان ، ومهما فسرناها بما يرضى اتجاهاتنا ، فانها تبقى أبد الدهر شامخة ، رائعة ، لأنها كتبت لتبقى ، ولو كان « أوديب » موظفا اختلس اموال « طيبة » ، او صاحب عمارة أخذ خلو رجل ، أو طبيبا فى مستشفى يدفع رشوة للمرضى حتى يساعدوه فى الامتحان كما ينبئنا الأستاذ **جليل البندارى** فى تعليقه على احدى المسرحيات الجديدة ، لما سمعنا مجرد اسم أوديب ولما سمعه أحد بعد تقديم المسرحية بثلاثة ليالى ؟

ازمة النقد المسرحي

ونقد المسرح في مصر اليوم يتركز في مجالات النشر السيارة : في الصحف اليومية وملاحقها الاسبوعية ، وفي المجلات الأسبوعية ، وفي المجلات الشهرية العامة منها والمتخصصة ، كما تخصص وسائل الاعلام الأخرى كالاذاعة والتليفزيون برامج معينة للنقد ، وتشكل هذه المجالات معظم الفرص المتاحة للنقد المسرحي في مصر ، فعدد ما ينشر من كتب عن النقد المسرحي يكاد لا يذكر (باستثناء مجموعات المقالات التي تظهر في شكل كتب وهذه بالطبع ـ لكونها تكرارا ـ لا تعنينا هنا كثيرا) .

فاذا تناولنا الصحف اليومية ومدى اسهامها في حركة النقد المسرحي في مصر وجدنا ان معظم ما يكتب فيها يتركز في ابواب اليوميات او في بعض الاعمدة الثابتة فيالصحيفة. **واليوميات ، بحكم كونها كذلك ، تكاد تكون كلها رصدا لانطباعات خاصة ازاء الأعمال المسرحية ولا يجب ان نطالبها بأن تكون اكثر من ذلك ، فما يعنى القارىء أساسا فيها ـ لا المسرحية موضع النقد بصورة موضوعية ، بل رأى كاتب اليوميات** ، وهو عادة يكتب عن موضوعات متنوعة ويتناول مشاكل اجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية وخواطره ومشاعره الخاصة ، أي أنه ببساطة ليس ناقدا مسرحيا متخصصا بل كاتبا عاما ـ والي هنا والموقف معقول جدا ، ولكن ما يحدث عادة هو أن يتصور جمهور القراء ـ بايحاء من كتاب اليوميات أنفسهم ـ ان مايقرأونه نقدا مسرحيا ، مما يثير بعض الاضطراب في الطريقة التي ينظر بها هذا الجمهور للأعمال المسرحية ، ومن ثم يساء فهم أغلبها ، ولهذا ، ولأن الصحف اليومية اوسع مجالات النشر انتشارا ، ولأن ما يكتب في أبواب اليوميات لا يعبر الا عن رأي كتابها ، ولا يدعي الموضوعية ، فان ضرر هذه اليوميات على صورة المسرح لدى القراء جسيم . وهذا لا يلغي طبعا احتمال ان يكتب بعض النقاد في ايام قليلة ـ هذه اليوميات ولكن ما يهمنا هنا هو الصورة الغالبة ـ لا الاستثناءات .

فاذا تناولنا بعد ذلك الاعمدة الثابتة المخصصة للنقد في الصحف اليومية وجدنا ان معظم هذه الأعمدة تقع في مساحة صغيرة جدا لا تكاد تفي باحتياجات التحليل ، وتكاد كلها تركز أحكاما سريعة عن الأعمال الفنية ، **ورغم ان بعض من يكتبون هذه الأعمدة نقاد متخصصون ، الا ان المساحة المتاحة لهم تجعلهم يقعون فيأخطر الأخطاء التي تهدد المسرحوالثقافة عموما ، وهي اللجوء الى التعميمات التي قد تفيد من له دراية كاملة بالفن ، اما بالنسبة للجمهور العادي ـ وهو الذي يشكل الغالبية العظمى من قراء الجريدة اليومية ، فان هذه الأعمدة لا تضيف له جديدا** ، بل على العكس تسهم في تسطيح ثقافته ، لأنه سرعان ما يبدأ في ترديد الأصطلاحات الفنية التي يتعلمها من العمود ، دون فهم كبير ، حتىتتحول هذه الاصطلاحات الى كليشيهات ، تعود في النهاية لكي تضر بالكتاب أنفسهم وتخلق لديهم مشكلة خطيرة هيمشكلة توصيل ما يريدونه بأي قدر من الدقة الي قرائهم ، ولعل في عدم وضوح مفاهيم كلمات مثل « **الصراع** » أو « **الدراما** » أو « **الحدث** » مثلا في كتابات بعض من يكتبون ما يتصورونه نقدا ، لدليل على الأثر العكسي الضار الذي تحدثه الكتابات السريعة المختصرة والأحكام النهائية في الأعمدة الثابتة في الصحف .

ولعل الأخطار التي ذكرتها فيما سبق ، هي أهون الأخطار ، اذا قورنت بالخطر الأكبر الذي يهدد لا النقد المسرحي وحده ولا المسرح وحده ، بل الثقافة المصرية برمتها، **وهو خطر استشراء قانون العلاقات الشخصية بين الكتاب والفنانين والنقاد او رجال الصحافة الذين يكتبون عنالمسرح.** لا أحد يستطيع ان ينكر ان قانون المجاملات أو «الشلل» هو الذي يسود معظم ما يكتب عن الفن في الصحف وقد تكون هذه الظاهرة عامة في العالم كله ، فان يونسكو في فرنسا يشكو منها قائلا في نفس المقال الذي أوردت منه بعض العبارات فيما تقدم :

« **ان المشتغلين بالأدب ، كتابا ونقادا ، يكونون فيما بينهم مجتمعا مقفلا نسبيا ، نوعا من العائلة ، يحدث فيها مثلما يحدث في كل العائلات ان يضيق افرادها ببعضهم البعض لأسباب عديدة او حول مسائل تافهة ، وبدلا من أن ينشروا غسيلهم القذر داخل محيط العائلة ، فانهم ينشرونه في الخارج حيث يراه العالم كله . والخطورة ان الجمهور العريض ، الذي لا يعرف شيئا عن هذه المسائل الشخصية والذي يأخذ كل ما يقال بقيمته السطحية ، ليس وحده هو الذي يخدع ، فان الأساتذة والباحثين والنقاد الذين يعيشون بعيدا عن هذا « الجو العائلي » يخدعون ايضا ، فهم يصدقون موضوعية النقاد ، ويكررون ما تردد من حجج ، ويعرضونها ويصنفونها في « كروت » ، حيث ان شروح العمل قد اصبحت تفوق العمل نفسه اهمية ...** »

قد تكون هذه الظاهرة عامة كما اسلفت ولكن خطرها في مصر أفدح لاننا نتعامل في هذه المرحلة مع فنون وفدت علينا حديثا ، ولم تستقر مفهوماتها في أذهاننا ولم تصبح بعد خيوطا من نسيج حياتنا الثقافية بحيث تحتمل هذه الهجمات من كل جانب ، ولأننا مازلنا بعد في مرحلة البلورة التي تسبق الرسوخ ، كما تسبق التجديد .

ظواهر ازمة النقد المسرحي

نعود مرة أخرى الى مناقشة الظواهر العامة التي تميز ما يكتب من نقد مسرحي في صحفنا اليومية منها والاسبوعية لنجد ان معظم ما يكتب في الملاحق الأسبوعية المخصص جزء منها للفن ، وهو بالمناسبة ضئيل جدا اذا قورن بالمساحات



ع • الشرقاوى

المخصصة لكرة القدم ، وهذا فى حد ذاته دليل قاطع على اننا ما زلنا ننظر للفن ، لا على انه الواجهة المضيئة لشعبنا ولكل الشعوب ولكن على انه شىء كمالى ، ترفيهى ، يمكن الاستغناء عنه — اقول نجد ان معظم ما يكتب فى تلك الملاحق الاسبوعية يكاد يشترك مع ما يكتب فى الأعداد التى تصدر باقى ايام الأسبوع فى الخصائص العامة المميزة ، يزيد عليها ربما فى المساحة ، ولكن هذه المساحة الزائدة تعكس بصورة اوضح تلك الظواهر السابق الاشارة اليها وحتى لا يكون كلامى مجرد كلام فى الهواء فسوف نأخذ مثالا محددا وهو — وان كان ليس نقدا مسرحيا بل تناول لظواهر عامة فى الخلق والنقد الا انه يفيدنا فى تناول الظواهر العامة التى تحكم النقد المسرحى فى مصر ، واعنى بهذا المثال المحدد مقال **الدكتور لويس عوض** فى ملحق أهرام الجمعه يوم ٦٦/٤/٨ بعنوان « **فى الخلق والنقد** » ورد الأستاذ **محمود أمين العالم** عليه فى عدد المصور اللاحق على ذلك التاريخ •

وكل من المقال والرد يعكسان المدخل **الغالب على النقد المسرحى** فى هذه الأيام ، وهو محاولة قراءة معان ورموز سياسية او اجتماعية فى كل ما يكتب ، وفصل هذه المعانى وهذه الرموز عن باقى مكونات العمل الفنى ، كما لو كان المؤلف قد كتب مسرحيته حتى يقول كلمة او كلمتين : وهذا الفصل بين جزئيات العمل الفنى يفتح الأبواب على مصاريعها لشتى التفسيرات التى ربما لم تخطر على بال المؤلف على الاطلاق • ففى مقال الدكتور لويس عوض ، محاولة لتفسير الأعمال المسرحية التى ظهرت فى العامين السابقين على أنها أعمال يغلب عليها التشاؤم وانها فى مجموعها تمثل ما أسماه « انكسار الحياة » •• وبغض النظر عن كون الاعمال المشار اليها تؤيد وجهة نظر الدكتور عوض أو لا تؤيدها ، فان المقال المذكور قد بدأ بمقدمات معينة ومن ثم فقد كان لابد له اذن ان يصل الى نتائج تلزم عنها وفى رأينا أنه لاينبغى للناقد المسرحى أن يواجه العمل الذى ينقده بمقدمات من عنده ، ليتمكن من النظر الى العمل الفنى على أنه وحدة فى حد ذاته ، وهو عالم مستقل فى حد ذاته ، واننا اذا أردنا ان نناقش هذا العمل ، فعلينا ان نبدأ من داخله وأن نستخدم منطق العمل الفنى نفسه لا منطق الحياة وأن نوضح العلاقات بين جزئياته المختلفة ، وأن ننظر الى الأثر الكلى للعمل ، لا الى بضعة سطور منه لنستخلص منها ما شئنا من نتائج وخاصة فى المسرح حيث التجاذب وحيث الصراع الحى المستمر حتى تنتهى المسرحية باعادة التوازن بين اطراف الصراع المختلفة. فنحن لا نستطيع ان نقول ان شكسبير مثلا كان متشائما لأنه قال على لسان ماكبث ان الحياة ماهى الا **قصة يحكيها ابله ، قصة مليئة بالصوت والغضب ، ولا معنى لها •• ، ونغض النظر عما تثيره المسرحية ككل من تفاؤل وايمان بالعدالة المطلقة التى تمهل ولا تهمل** •

وأول ما يلفت النظر فى مقال **الدكتور لويس عوض** هو الحكم الذى اصدره فى بداية مقاله وهو قوله : « **وأنا حين أتحدث عما أصاب الخلق الأدبى من جهامة وتشاؤم انما افكر بصفة اساسية فى هذه السلسلة الطويلة من المسرحيات الجادة التى ظهرت منذ ذلك الموسم الغريب الذى رأينا فيه طائفة من المسرحيات الغريبة مثل « الأزمة » و « الخبر » و « الأرانب » وكان أقيم ما ظهر فيه « حلاق بغداد » لألفريد فرج ••• الخ** » •

ولم يشر الدكتور لويس عوض الى ما جعله يعتقد ان « **حلاق بغداد** » هى « **أقيم ماظهر فى ذلك الموسم** » مما يفتح أبوابا عديدة للتساؤل : هل هى أقيم ما ظهر — مثلا — لأنها تقوم على بناء ميكانيكى ، على الصدفة البحتة التى تقود الخليفة ووزيره الى مكان الحدث ؟ هل هذا التفكك الواضح هو مايجعلها اقيم ماظهر فى ذلك الموسم ، ام ماذا ؟ لاندرى

واذا تدرجنا مع المقال الى نقطة أخرى كتلك التى يقول فيها : « **تقول : او ليس ازدهار التراجيديا فى السنتين الأخيرتين دليلا على سير المسرح المصرى الى النضوج ؟ فاقول ربما ، فتفشى الكوميديا فى اى ادب من الآداب بهذه الصورة المخلة دلالة سيئة ، ولكن التراجيديا التى ظهرت فى مصر تراجيديا سوداء ينقصها الصفاء ، فهى اذن ليست بالتراجيديا الراقية او التراجيديا العالية التى ينبغى ان تنتهى دائما بتطهير النفس وبسلام النفس • تقول : أليس من طبيعة التراجيديا ان تكون حزينة وفاجعة وسوداء • والجواب نعم حزينة ونعم فاجعة ولكنها لا ينبغى ان تكون سوداء مهما بلغت من الحزن والفاجعة بل ينبغى ان تنتهى دائما بسلام النفس الذى لا يكفى بلوغه الا بعد التفريج والتطهير • سل نفسك : مم تطهرت بعد ان رايت «الحصار» لميخائيل رومان او « سليمان الحلبى » لألفريد فرج او « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى وستجد أنك لم تتطهر من شىء بل دخلت بهذه المآسى جميعا فى أزمات بغير حل ولذا خرجت منها دون ان يحل على نفسك سلام** » •

ولا اعرف من اين استقى الدكتور لويس عوض تلك « الدلالة السيئة » على حد تعبيره والتى تنتج عن تفشى

الكوميديا فى أى أدب من الآداب ، وربما لأننى ـ مخالفا فى ذلك الدكتور لويس عوض ـ لا ومن بالفصل بين الأنواع الادبية ومحاولة وضع الاعمال الادبية فى خانات تخنق الاعمال اول ما تخنق ، وربما كان ذلك لان تلك قد اصبحت مناقشة تقليدية انتهى منها المفكرون منذ أيام جون درايدن فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وبالتحديد فى عام ١٦٦٨ م. حين كتب مقـالة المشـهور « مقال فى الشعر المسرحى » اثنى فيه ـ على لسان نياندر على خلط المأساة بالملهاة فى المسرح بل ووجد فى ذلك ما يدعوه لأن يعتقد انه مما يشرف الأمة الانجليزية « **ان تكون اول من استحدث وطور واتقن** اسلوبا ممتعا فى الكتابة المسرحية . يفوق شتى أساليب **القدماء والمحدثين فى أى بلد الا وهو أسلوب (التراجيكوميدى) المأساة المطعمة بالملهاة** » . ولا أعتقـد أن الدكتـور **لويس عـوض** يخـالفنى الرأى فى أن الفصل بين الانواع الأدبية مبدأ قد عفى عليه الدهر ، ولم يعد أحـد من النقاد يكترث له ، اللهـم الا فى دراسة تاريخ الأدب ، رغم ان الدكتور عوض ممن يؤمنون بالتصنيف وبوضع كل عمل فى مدرسة معينة او فى مذهب معين ، واذكر فى هذا الصدد مقـاله عن « الأرانب » حيث انفق جل المساحة التى كتب فيها عن المسرحية ليقول لنا فى النهـاية ان المسرحية تتبع اسلوب « البرليسك » وليس الكوميديا الراقية ، اريد رغم هذا كلـه ، ان أرد على نقطة ذكرها الدكتور لويس عوض وهى تلك الخاصة بالتطهير فى مسرحيتى «**الحصار**» و « **الفتى مهران** » مستثنيا « **سليمان الحلبى** » التى لا أعتقد انهـا تراجيديا او انها مسرحية على الاطلاق ، بل رواية تقوم على السرد او سيناريو لفيلم سينمائى تاريخى .

نعم ، اننى اتطهر عنـدما أرى « **الحصار** » وعندما أرى « **الفتى مهران** » واذا كان الدكتور لويس عـوض يستخدم كلمة التطهير بمعناها الأرسطوطاليسى ، أى بمعنى ان اثارة الرهبة والشـفقة لدى النظـارة تؤدى الى تطهيرهم من هذه المشاعر فان هاتين المسرحيتين تثيران هذه المشاعر لدينا ، فنحن نشفق على عبد الغفار بطل « **الحصار** » ونخشى مصيره لأنفسنا ، ولا يكتفى ميخائيل رومان بذلك ، بل انه يعيد لنا الأمل فى نهـــاية المسرحيـة حين يخرج عبد الغفـــار من منزله ، بحثا عن مكان يستطيع أن يبدأ فيه من جديد، بعد أن يطلعنا على اعماقه الممزقة ، وبعد أن يعترف بكل شىء على مستوى « **الجبهة الخارجية والداخلية** » على حد تعبيره .. هناك فيما أظن بصيص من أمل يعنى استمرار الحياة ولا يعنى انكسارها ، كما قال النقاد ، وكما اكد الدكتور لويس عوض .. أما فى « **الفتى مهران** » فلا أدرى كيف يكون التطهير أبلغ من ذلك سواء بالمعنى السابق أو بمعنى استمرار الحياة حين يمسك الفلاح صـابر سيف الفتى مهـران ، دلالة على استمرار النضال وحين يمسك الفتى اسامة فأس الفلاح صابر دلالة على التحام النضال الحربى مع النضال من أجل الحياة ، وحين يقول صابر ويردد معه الفتى مهران اثناء احتضـاره « **وسنتطلق** »

سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

ضد اللصوص الدارعين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جبهاتنا

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل وسننطلق »

وينطلق الدكتور لويس عوض فى مقاله ليصدر الأحكام فهو يقول عن « **الفرافير** » بعد أن يوجز احداثها بسرعة .. «**فان لم يكن هذا تشاؤما فلست ادرى ماذا يكون التشاؤم**» ويفعـل نفس الشىء مع « **المهـزلة الأرضـية** » ثم يفعـل شيئا مماثلا فى مسرحية « **سكة السـلامة** » لسعد الدين وهبه ، وقبل ان اعبر هذه النقطة الى نقطة أخرى ، احب ان أؤكد ان الدكتور لويس عوض قد صب حكمه على جزء يسير جدا من الفصل الاول فى المسرحية ، لا على المسرحية كلها فهو يقول :

« ... **واخيرا لمن تكتب السـلامة ؟ للسـائق الأنانى وللبغى التى ترضى ان تمضى فى طريق السائق الأنانى** » .

ولو حضر الدكتور لويس عوض المسرحية كاملة او قرأها كلها لعرف ان المسرحية تنتهى بعد ذلك بحوالى ساعة ونصف وبحوالى ٧٠ صفحة وأن دورية من حرس الحدود تنقذ ركاب الاتوبيس ويذهب بعضهم الى القـاهرة (السـلامة) بينما يرجع البعض الآخر فى كلامه ويذهب الى الاسـكندرية (الندامة) ، اى ان من بين ركاب الاتوبيس من يتعلم من التجربة ويعود الى جادة الصواب . ويترك لنا هذا أيضـا بصيصا من أمل ..

كذلك لا تدب « **الحياة فى نفوس ابناء الأسرة** » فى « **بير السلم** » ، حين يلوح لهم « **أمل غامض فى شفاء الأسرة** »، بل يصاب أغلبهم بانهيار ويفرون جميعا ما عدا الشـقيق الأكبر .

وظيفة النقد المسرحى

كان هذا هو الجزء الذى يتعـرض فيه الدكتور لويس عوض لما اسماه بظاهرة « **الجهامة والتشاؤم** » ، وبدلا من ان يعامل الاعمال السابق ذكرها على أنها اعمال أدبية ، تناولها كوثائق اجتماعية ، تعكس حالة معينة طالب بتحليلها ، وقد يكون الدكتور عوض على حق فى تصوره لهذه الظاهرة (رغم ما قدمنا من أسباب لا تؤيد ذلك) ولكن السؤال المهم هو : ما هذه وظيفة النقد الفنى ؟ هل يفيد القراء كثيرا فى تلقيهم



أ • فرج

للاعمال الأدبية ان نقول انها متشائمة او متفائلة ؟ ومن الذى يستفيد اذا « سخطنا » عددا من المسرحيات الى لافتات مثل « متشائمة » او « متفائلة » ؟ او ليست هذه بعينها « النظرة الجزيئة » للفن ، وهى بطبيعة كونها كذلك ، نظرة ضيقة ، لأنها تفرض على الاعمال الفنية مفهوما معينا يقتل رحابتها ويفقدها حيويتها ؟ أو لسنا بذلك نفعل مثل طبيب الأسنان الذى يتحول امامه كل انسان الى فكين ، او مثل الحلاق لايرى في اى انسان الا شعره ؟ وما قيمة الفن اذن ، اذا تحولت سبع مسرحيات مختلفة تمام الاختلاف ، الى لافتة واحدة هى « التشاؤم » ؟

واذا كنت اختلف مع الدكتور لويس عوض فى مدخله للأدب بهذه الصورة ، فان هذا لا يمنع ان اتفق معه فى الاعتراض على ما يورده من مقتطفات نقدية بقلم من اسماه « الناقد المجهول » والاستاذ محمود أمين العالم والاستاذ أمين استكندر فى تعليقهم على مسرحيات « حلاق بغداد » و « الفتى مهران » و « بير السلم » فكل من المقتطفات الثلاث تناول المسرحيات المشار اليها بصورة جزئية ، وعاملها على أساس انها وثائق اجتماعية او سياسية ، ناسيا ان المضمون الفكرى او الفلسفى او السياسى لا يشكل سوى جانب واحد من جوانب متعددة فى المسرحيات ، وهو يكاد يكون الجانب الوحيد الذى يتغير مفهومه بتغير الظروف الاجتماعية والسياسية ومن ثم فلا يجب أن نعامله بتفكير مؤقت ، نابع من الظروف المباشرة ، التى تتغير حتما لأننا نتطور والتطور يعنى التغير والحياة ، اما السكون والثبات فهما فيما اعتقد علامتان على الجمود والموت ..

ويعلق الدكتور لويس عوض على هذه المقتطفات بقوله :

« هذه نماذج من النقد الأدبى ظهرت كلها فى السنتين الأخيرتين وهى كما أسلفنا تبين اتجاه النقد الى الصرامة والعبوس اتجاها يشابه اتجاه الخلق الى التشاؤم والجهامة ، وهى فى الحالين ظواهر تستحق التسجيل والتحليل .

« ولست اشك ان اكثر الأعمال الفنية التى تعرض علينا توحى حقا ببعض المعانى التى يقرؤها النقاد فيها ، ومنها ما يكاد يصرح بهذه المعانى بصورة سافرة مستفزة ، ولكن هذا التوتر والاستفزاز ينبغى ان يحرك ضمير الناقد الأدبى والفنى قبل ان يحرك ضميره السياسى . فالتعبير السافر عند الفنان نقص فى الحيلة الأدبية والفنية . والنقاد حين يصدرون البيانات السياسية السافرة باسم النقد الادبى والفنى يتورطون فى نفس الخطأ الذى يتورط فيه الأدباء والفنانون حين يعبرون عن الحياة الاجتماعية تعبيرا سافرا او يستترون وراء رموز وكنايات يمكن قياسها بالمسطرة والفرجار » .

الى هنا وكلام الدكتور لويس عوض سليم جدا ، فهو يناشد النقاد ان يكونوا نقادا لا مشرعين سياسيين ، ولكن الدكتور عوض يقول بعد هذا مباشرة :

« والحق انى لا اعترض على حق الناقد فى افتراض الافتراضات او تأويل الرموز او قراءة المعانى ، بقدر ما اعترض على صرامة النقاد وعبوسهم فى التعبير عما يريدون ان يلقوا به الى الناس » .

اى ان الدكتور لويس عوض قد يوافق النقاد على قراءة الرموز السياسية فى الاعمال الادبية وفى تفسير هذه الأعمال فى ضوء ما يقرءونه فيها من رموز ، ولكنه يدعو النقاد الى شىء أكثر من « الحنان » فى معاملة هذه الاعمال ، وهو لا يعترض على التفسير بقدر ما يعترض على الصرامة ، والحق انا لا افهم شيئا ، فكأنما هو يريد من النقاد أن يبدأوا بداية خاطئة ويطلب منهم بعد ذلك ألا يتوهوا .

ومع ذلك فأنا اتفق مع الدكتور لويس عوض فى رفضه لأن يفرض احد من النقاد وصاية زائفة على الأدب او على الفن ، متطوعا بذلك للقيام بدور غير دوره الأساسى وهو دور الرقابة ، ولعله مما يثير الغيظ والاعجاب فى نفس الوقت : الغيظ من ان يتهم الأدباء والنقاد بعضهم البعض والأعجاب بأن تتيح أجهزة الدولة الحرية الكاملة لكل من يكتب فى التعبير عن رأيه ، وبينما يدعونا ميثاق هذه الأمة وهو ميثاق التزمنا به جميعا ، بما فى ذلك النقاد ، يدعونا ان نترك فكرنا مفتوحا « **لكل التجارب الانسانية ، يأخذ منها ويعطيها . لا يبعدها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالعقد ...** » ، بينما يطالبنا الميثاق بذلك ، يدعونا بعض بعض النقاد الى الانغلاق فى دوائر مغيبة والى رفض كثير من الأعمال التى قد تثبت الايام انها عكس ما كانوا يتصورون

فاذا انتقلنا بعد ذلك لمناقشة ، رد الاستاذ محمود أمين العالم على مقال الدكتور لويس عوض ، تحت عنوان « **حرية الناقد من حرية الأديب** » ، ونترك جانبا رد الأستاذ العالم التفصيلى على مقال الدكتور عوض لنركز على الجزء الأخير فى

المقال والذى يقول فيه : « واذا كان الأدب والفن نقدا للحياة وكشفا وتنمية لقيمها الجديدة ، فان النقد ، لا يقف عند حدود التحليل الجمالى والاجتماعى للادب فحسب ، وانما هو نقد لهذا النقد للحياة ، وهو نقد لهذا الكشف ولهذه التنمية للحياة وهو حكم على القيمة الجمالية والقيمة الاجتماعية للادب، وهو دعوة متصلة لمزيد من النضج الفنى ، ومزيد من التمرس بالحياة ، والمشاركة فى تطوير الحياة وتجديدها . انه ليس رصدا وليس تسجيلا ، وانما هو حكم وتقييم ودعوة ، لا ينفصل فيها الجانب الفنى عن الجانب الاجتماعى عن الجانب الفكرى ، هذا هو ما أراه وظيفة للنقد الأدبى ، وبهذا لا اقف عند حدود الحكم الجمالى ، ولا التفسير الاجتماعى ، وانا أواصل السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعى نفسه . هذه هى المسيرة النقدية المتكاملة . انها غير منفصلة عن مسيرة الادب والحياة معا ، فى تفاعلهما وتوافدهما . تاثير الحياة فى الادب ، وتاثير الادب فى الحياة ، بهذا يكون النقد حكما جماليا ، وحكما اجتماعيا انسانيا، وموقفا حيا كذلك » .

ولن نناقش هنا موقف الأستاذ محمود أمين العالم ، فهو يؤمن به سواء فى كتاباته النقدية التطبيقية أو النظرية – مثل هذا الجزء – ولكن سؤالا يفرض نفسه على سياق الحديث هنا وهو : اذا كان النقد « حكما وتقييما ودعوة » كما يقول الاستاذ العالم ، فمن جانب من تكون هذه الدعوة ومن وجهة نظر من : الأديب أم الناقد ؟ وسنفترض انها من وجهة نظر الأديب ، ماذا يحدث لو كان يدعو دعوة مختلفة عن دعوة الناقد ، هل نصادر هذا العمل أم نناقشه فى حدود دعوته (رغم ان الفن والادب فى تقديرى ليس مجرد دعوة والا اعتبرنا البيانات السياسية أيضا أدبية) ، واذا كانت الدعوة من جانب الناقد ، لماذا يريد الناقد ان يفرض دعوته على الكاتب ، أو ليس لكل انسان ان يفكر بما يعتقد انه الصواب ؟ ولنفترض ان دعوة الناقد تغيرت بعد فترة (فكل الدعوات قابلة للتغيير) فماذا يكون موقف الناقد من الأديب حينئذ ، هل يعيد تقييمه ويعيد الحكم عليه ، وسنضطر بهذه الطريقة الى مراجعة احكامنا كل عام ، **الا توجد طريقة نستطيع بها ، الا نتورط فى احكام قد يتضح تسرعنا فيها فيما بعد ؟ ، ولن يكون هذا طبعا بالوصول الى صياغة ثابتة لقواعد معينة ومقاييس نقيس بها الاعمال الفنية ، والا فرضنا وصاية من نوع اخطر ، الحل فى نظرى هو فى ان نعامل كل عمل فنى فى حدود مقولاته ، وفى حدود مايحاول ان يصنعه .**

ثم هناك نقطة أخرى لا اعتقد انها تقل أهمية عن النقطة السابقة وهى ما يقوله الأستاذ العالم عن مواصلة « **السير لتحديد الموقف من الواقع الاجتماعى نفسه** » واعتقد ان فيما تقدم فى هذا المقال وجهة نظرى فى تلك النقطة ، وهى ان اى واقع اجتماعى قابل للتغيير ، بينما لا يتغير العمل الفنى نفسه ، فكيف اقيس ثابتا بمتغير ؟ ، وكيف اقيس مطلقا بنسبى ؟ فاذا فعلت ذلك ايهما يصبح نقدا للآخر : الفن للحياة ام الحياة للفن ؟ واذا اتفقنا ان الفن يقوم ضمن مايقوم به من وظائفه بتثبيته وتخليده لحظات عابرة فى الحياة واعطاء هذه اللحظات معنى ، فكيف تطلب منى أن اقيس هذا الذى ثبت وخلد الى الأبد ، بما هو عابر وزائل : هل اطالب بمصادرة تمثال لأحد المثالين يصور فيه شابا أو فتاة جميلة فى مقتبل العمر ، لان التمثال لم يعد يشبه الفتاة بعد ان اصبحت حيزبونا شمطاء ، هل اتهم التمثال بالتزييف فى هذه الحالة ، ثم اذا قبلت ان يكذب على الكاتب المسرحى او الروائى بأن يكتب مسرحية او رواية – اعلم جيدا انها كذب فى كذب وتلفيق فى تلفيق وانها لم تحدث على الاطلاق ، بل نبعت من خيال الكاتب ، فلماذا اقبل بعض الكذب وأرفض الآخر ؟

هذه كلها تساؤلات تنتظر أجوبة من النقاد الذين يؤمنون بقياس الأعمال الأدبية والفنية بمقاييس خارجية . واعتقد اننى قد اطلت فى مناقشة ذلك المثال المحدد الذى اخترته ، ولكننى اعتقد انه يلخص الموقف النقدى فى مصر ، وهو أن نقاد الفن يرفضون بشدة ان يكونوا نقادا للفن ، ويتطلعون الى اشياء – قد تكون هامة فى حد ذاتها ، بل هى فى منتهى الأهمية ، ولكنها ليست من وظيفتهم فى شىء .

ولعل فى تجربة تشيكوسلوفاكيا مع كاتبها **فرانز كافكا** ما يدق اجراس الانذار والتحذير من فرض الوصاية والحجر على الأعمال الأدبية ، وهذا الكلام ليس من عندى ، بل هو حقيقة معروفة للعالم كله منذ ١٩٦٤ ، وقد لخصه الأستاذ **محمد عودة** تلخيصا بسيطا جميلا فى مقال له بعنوان **« الاشتراكية المتحضرة » فى عدد الجمهورية الاسبوعى يوم ٣ نوفمبر ١٩٦٦ ، قائلا « وقال لنا احد الكتاب « ظل كافكا مثلا ، كاتبا معلونا مجرما ، وذلك كاديب بورجوازى منهار متشائم ، ثم بدأ ذوبان الجليد وبدا البعض – لكى يرفعوا قرار الحرمان ضده – يفسرونه بانه قد اثبت وعرض افلاس المجتمع البورجوازى ويأسه ، ولكن عقد مؤتمر عام عن كافكا واعيد اعتباره تماما .. ككاتب ولقيمته الأدبية والفنية وحدها »** .

وما علينا الا أن نتصور مدى الخسارة الفنية التى أصابت تشيكوسلوفاكيا حين حجرت على اعمال هذا الأديب العظيم لمدة تربو على الأربعين عاما .

ولكن الصورة رغم ذلك ، ليست بهذا السواد الذى قد تكون قد بدت عليه ، فهناك جيل شاب من النقاد ، لم يصب بعد بالمرارة التى يبدو انها قد اصابت الأجيال السابقة ربما للظروف السياسية التى مرت بها فى العهود السابقة . وهذا الجيل الشاب الى جانب بعض اساتذة الجامعة الأكاديمية الملتزمين بموضوعيتهم وباكاديميتهم ، والملتزمين بالفن والانسان أساسا ، يستطيع هذا الجيل وهؤلاء الأساتذة ان يبددوا كثيرا من السحب القاتمة التى تغطى سماء حياتنا الفنية ، فهناك على سبيل المثال لا الحصر **الدكتور عبدالقادر القط ، والاستاذ أنيس منصور ، والأستاذ جلال العشرى والدكتورة فاطمه موسى والدكتور أمين العيوطى والأستاذ بهاء طاهر والأستاذ احمد بهجت والأستاذ وحيد النقاش ، وهناك عشرات غيرهم نرجو ان يعيدوا للفن اعتباره فى هذه الأمة .**

فاروق عبد الوهاب



ا٠ كازان

النقد السينمائى فى مصر

ليس فى هذا العنوان قصد الى عرض تاريخ النقد السينمائى فى مصر كما قد يفهم لاول وهلة ، وانما فيه قصد الى معالجة ناحيتين أساسيتين :

أولا : وضع اليد بشكل عام على ماهية هذا النوع من النقد ووظيفته وعلاقته بالفن الذى يتناوله .

ثانيا : وضع اليد بشكل خاص على أهم ملامح هذا النوع فى مصر واتجاهاته ومشاكله . وقد لجأنا الى هذا التقسيم الثنائى للموضوع وفى ذهننا عدة اعتبارات يقتضيها النظر الموضوعى لقضية النقد السينمائى بصفة عامة وقضيته فى مصر بصفة خاصة ، وهى اعتبارات ثلاثة نجملها فى يلى :

حداثة النشأة :

لا شك أن السينما كنوع فنى حديثة النشأة ، فعمرها لا يزيد على نيف وسبعين عاما ، بينما يزيد عمر الانواع الفنية الاخرى المتصلة بها ـ كالمسرح والموسيقى والتصوير **حديث النشأة بدوره باعتباره عملا تاليا لعملية الخلق** Painting على قرون تصل الى أكثر من خمسة وعشرين قرنا كما فى حالة المسرح ، ومعنى هذا **أن النقد السينمائى والابداع ، وأن تاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع اكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها** ، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها . فتاريخ النقد السينمائى اذن ــ هو تاريخ الفيلم نفسه ان شئنا التعريف ، حتى لولم يظهر الناقد « البحت » على الفور مع ظهور أول محاولة ، وذلك لان المحاولة الثانية هى فى ذاتها نقد للمحاولة الاولى .

النظرية والتطبيق :

واذا سلمنا بحداثة السينما ونقدها ، فلابد أن نسلم أيضا بفقر رصيدها من النقد اذا قيس برصيد الانواع الفنية الاخرى ذات الماضى الطويل . غير أن هذا الفرض الاخير الذى نطالب بالتسليم به لا يقوى على الصمود أمام ما تم انجازه فى مجال النقد السينمائى النظرى على مدار السنوات السبعين الماضية. **فمنذ ظهور السينما حاول علماء الجمال تعريف السينما « الخالصة » من أجل المحافظة على جوهرها وتخليصها من الشوائب التى قد تعلق بها من أثر احتكاكها المباشر بغيرها من الفنون ،**



أ . ك . مرسى

على شلش

- من عمل الناقد السينمائى أن يؤدى دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والانسانية الموجودة فى الأفلام ، سواء فى ماضيها أو فى حاضرها ، فالناقد العظيم ينبغى أن يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه .

- لم يثمر النقد الصحفى فى تطوير السينما المصرية ، ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة وأدى على الزمن الى ضآلة النقد وخنق موضوعيته ، بل الى انصراف بعض النقاد عنه يأسا واعتكافا .

- ان النقد السينمائى ليس عملا هينا أو من فضول القول ، ولكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالى بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منشط للابداع وهاد له .

والموسيقى) . ومن ثمة بدأت ملامح نظرية السينما تتشكل وتتدعم يوما بعد يوم ، لكن ذلك لم يتم على أيدى النقاد « البحت » ، وانما تم على أيدى المخرجين العظام من أمثال **بول روثا وبودوفكين وايزنشتين وارنهايم ولندجرن** الذين ألفوا فى نظرية السينما ما عجز عن تأليفه النقاد المتخصصون . وأصبح النقد التنظيرى الاكاديمى تراث لا يقل عن التراث الذى خلفته أجود الافلام وقد أصبح من الممكن اليوم تصنيف تاريخ الافلام من حيث فنيتها وأساسها الجمالى ، فنجد السينما فى العشرينات فن الديكور والمونتاج والحوار القليل ، ثم نجدها فى الاربعينات فن زوايا الكاميرا والاسلوب التسجيلى فى التصوير ، وأخيرا نجدها اليوم فن التحرك بالكاميرا ، وقد نجدها فى الغد شيئا آخر غير هذا وذاك .

قانون الأخذ والعطاء :

واذا كنا نعترف بالاخذ والعطاء كقانون من قوانين العلاقة بين الحضارات فليس يضيرنا أننا أخذنا عن الحضارة الغربية «نوع» الفيلم ، أو بمعنى آخر شكل وخاصة الفنون البصرية (كالتصوير) والتعبيرية (كالمسرح الفيلم وتكنيكه ، وانما يضيرنا أننا عشنا ردحا من الزمن عالة على النقل والتقليد والاقتباس غير الخلاق ، ومن ثمة قصرنا فى أن نعطى شيئا مقابل ما أخذناه ، واقله أن نستخدم هذا الشكل والتكنيك فى علاج المضامين الخاصة بنا أشد الخصوصية والتى تعطى بخصوصيتها الشديدة مضامين شديدة العمومية على المستوى الانسانى العام . واذا كنا نؤكد لانفسنا اننا لم نلحق بمن أخذنا عنهم فى مجال الانتاج فأولى بنا أيضا أن نؤكد فقرنا فى مجال النقد ، وخاصة فقرنا المدقع فى الناحية النظرية والجمالية .

هذه الاعتبارات الثلاثة تدعونا الى الاستئناس بتجربة الذين سبقونا فى مجال الخلق والنقد السينمائيين على السواء . فاذا تساءلنا : ما النقد السينمائى ؟ وما وظيفته ؟ وما علاقته بالفن الذى يتناوله ؟ .. عندئذ نجد أمامنا العديد من الاجابات والآراء . غير أننا سنكتفى هنا بثلاثة آراء لثلاثة من السينمائيين الانجليز على جانب كبير من الاهمية والدقة ، وقد نشرت ضمن موضوعات الكتاب السنوى الذى كان يصدر عن سلسلة «بليكان» تحت عنوان : « **السينما** » (١٥٩٢) أما أصحاب هذه المقالات الثلاثة فهم : **روجر مانفل** مؤلف كتاب «**الفيلم**»

الذى نشرته سلسلة بليكان ، وكان مديراً لاكاديمية الفيلم البريطانية كما اشتغل بالكتابة والاذاعة فى شئون السينما وأشرف على ذلك الكتاب السنوى المذكور . **وجافن لامبرت** الذى كان رئيسا لتحرير مجلة Seguence السينمائية كما أشرف فترة على مطبوعات معهد السينما البريطاني . **واخيرا جاك بدينجتون** الذى اشتغل بالاخراج السينمائى فترة طويلة بوزارة الاستعلامات كما عمل رئيسا للجنة التحضيرية لاختيار الافلام التابعة لمكتبة السينما القومية .

وتعرض هنا لاهم ما جاء بهذه المقالات من أفكار وملحوظات ذكية :

(١) رأى مانفل :

كان الناقد في الماضي عادة اما فيلسوفا (**مثل افلاطون أو ارسطو أولسنج**) وأما مشتغلا بالفن أو الكتابة ، يهجرها من وقت لاخر للبحث والنظر في المبادىء الجمالية للفن (**مثل ليونارد دافنشي وكيتس وورد زورث وماتيو ارنولد**) . وكانت شهرة الناقد تقتصر على عمله كناقد أكثر مما تقتصر على ما مارسه من اشكال الخلق الفنى الاخرى ، ويصدق هذا على دكتور جونسون وقد يصدق على كوليردج أيضا . وعلى هذا النحو نشأت مهنة النقد فى صورة الدراسات الاكاديمية للجامعات من جهة ، وفى المجال المفتوح للكتابة ذاتها من جهة أخرى .

ولعل الجدل لم يستقر حول ما اذا كان الناقد حجر عثرة في طريق الفنان ونباتا طفيليا يتغذى على حسابه . غير أن مسئولية الناقد تحتم عليه الاستجابة السريعة والذكية لكل عمل فنى جديد وكذلك مشاركة الفنان في مهمة تحقيق مقدرة الفن الذى يخدمانه تحقيقا وجدانيا . واذا كان الفنانون بشرا فهم عرضة لان يكذبوا ، وان يغشوا ، وأن يخدعوا أنفسهم والاخرين بنفس الطريقة التى يسلكها سائر البشر . ونظرا لان الناقد منفصل عن العمل الفورى للخلق فبوسعه او لعله يستطيع أن يتغلغل فى مظاهر الخداع هذه ، سواء كانت ارادية أو لا ارادية . وهكذا لا يصبح الناقد في النهاية نباتا طفيليا يتغذى على العناصر الحيوية التى تبدو في اعمال الكتاب المجيدين ، وانما يصبح في الغالب « حامى لواء العقيدة » من الفنان الطفيلى الذى يستغل اشكال الفن التجارية . وطبيعى أن يتضمن هذا التسليم بأن الناقد نفسه يسلم بالمستويات الجيدة التى تظهر فى أعمال الفنانين المجيدين .

لكن لابد أن يكون الناقد السينمائى على علم بالظروف الموضوعية التى يتم فيها الانتاج السينمائى في بلده ، وكذلك على علم بتاثيرها على الفنان الخلاق . فالفيلم الجيد نتائج لثلاثة تيارات رئيسية : أولها الرعاية غير التجارية التى لا تستهدف ــ الربح كما حدث فى حالة الافلام التسجيلية البريطانية التى انفقت عليها الحكومة ويسرت لها كافة الامكانيات . وثانى هذه التيارات هو انكار الذات عند المخرجين ذوى الخبرة الذين لا يتمتعون بشهرة كبيرة ، وهؤلاء يكدحون في سبيل عمل أفلام تكون لهم عليها الولاية الكاملة ، أما عن طريق تمويلها بانفسهم وأما بمساومة العاملين معهم على أجور بسيطة كما حدث في فيلمى « **مسيو فيردو** » **لشابلن** و « **لصوص الدراجات** » **للايطالى دى سيكا** . اما التيار الثالث فهو الاسواق السينمائية الاقل تخصصا حيث يلتقى عالم التجارة بعالم الفن وغالبا ما يتصافحان .

لكننا اذا نظرنا الى سياسة الصناعة وقسناها بسياسة الفن فاننا سنجد الاولى تسعى بصفة اساسية الى ادنى درجة من درجات التذوق لدى الجمهور ، بينما تضع الثانية نصب عينيها اعلى درجة من درجات هذا التذوق . فاذا تساءلنا : لاى هاتين السياستين ينحاز الناقد ؟ نقول انه لابد أن ينحاز للفن . وفي سبيل انحيازه هذا لا بد أن يكون على وعى بالمستوى الجيد للعمل الفنى ، ولا بد أن يشترك مع المخرج فى الايمان بالمستويات الجيدة ، التى تنشأ وتنمو على أيدى المخرجين انفسهم وعندئذ يستطيع الناقد المشاركة في تطور العمل الفنى عن طريق الملاحظة والتأمل .

غير ان التأليف في نظرية الفيلم وأسسه الجمالية لم يتولاه أو ينبغ فيه ناقد بقدر ماتولاه ونبغ فيه المخرجون أنفسهم ، ودليل ذلك قائمة الكتب التالية « الفيلم حتى الان » لبول روثا و « فن الفيلم » لبود وفكين و « حس الفيلم » و « شكل الفيلم لايزنشتين » و « الفيلم » لارنهايم و « فن الفيلم » للندجرن . وهذه الكتب تعتبر من النقد الاكاديمى رغم اعتمادها على المعايشة والتجربة الطويلة لدى اصحابها .

لكن ما معدات الناقد السينمائى ؟ ما المستويات التى يستند اليها عند الحكم ؟ ان الناقد لابد أن تكون له خبرة مستقاة من معرفة مئات الافلام ويصر بقيمة الفيلم الذى يشاهده ، وعندئذ يستطيع أن يمضي في عمله . واذا كان النقد الادبى والدراسى يفيد الناقد السينمائى كثيرا ، فان هذه الفائدة تنتهى عند نظريات الفيلم كما وضعها المخرجون . **ومن عمل الناقد السينمائى أيضا أن يؤدى دور الدليل بالنسبة للمتفرج ، وكذلك بالنسبة للقيم الفنية والانسانية الموجودة فى الافلام ، سواء في ماضيها أو فى حاضرها . فالناقد العظيم ينبغى ان يملك ثروة قائمة على الخبرة الماضية قبل أن يصدر الحكم لصالح قرائه .**

(٢) رأى لامبرت :

اذا بدا الناقد « نباتا طفيليا » كما أشار ما نفل فهذا مرجعه الى أن استجابته ميتة أو غير حساسة وليس الى أنه ناقد . والعالم اليوم يثير شكوى تكاد تكون عامة ، مؤداها ان النقد أصبح فى أكثره تافها غير خلاق بتأثير الصحافة التى هبطت بمستواه . أما نقد المخرجين الكبار من أمثال الذين ورد ذكرهم فيعاب عليه أنه للمتخصصين في الغالب ، فكأن الصحافة اذن وقفت حدا للنقد ، لكن العاملين فيها ونقادها يغفلون حقيقة هامة ، وهى أن

الذوق الشعبي مرن وقابل للتشكيل ، وخاصة أنه كلما تحسنت الظروف الاجتماعية والاقتصادية مال الذوق العام الى الدقة .

لكن ، أيهما نفضل : **النقد الاكاديمي أم النقد الصحفي؟** ان الاول محدود بحدين هامين اولهما ان السينما فن شاب في حالة مستمرة من الجريان والنمو ، ومن ثمة فسرعان ما تصبح النظرية الجديدة قديمة ، وثانيهما أن الناقد الاكاديمي معزول عن الانتاج وظروفه ، مما لا يهمه كثيرا ، ومن ثمة ينعزل في النهاية عن المستويات الشعبية والذوق الشعبي ويتفرغ للبحث الجمالي المطلق . غير أن أفضل ناقد سينمائي اليوم هو الذي يستطيع أن يوازن داخل نفسه بين قضيتين هامتين : قضية تطور الفن وقضية تطور وسيلة الترفيه الشعبي . **ذلك لان ثمة افلاما فشلت جماهيريا وسقطت من شباك التذاكر لكنها أثرت كثيرا في مجرى السينما ، مثل فيلم « المواطن كين » الذي اخرجه أورسون ويلز . وهكذا تكون مهمة الناقد** هي اكتشاف المستويات المتغيرة التي تظهر على أساسها الافلام الجيدة ، وكذلك اكتشاف الاسباب التي تكمن وراء ظهور هذه الافلام . فليس من الصعب تمييز المستويات المألوفة في أفلام المغامرات أو رعاة البقر او الملاهي . لكن الصعوبة هي في أن نعرف أين نضع بدقة الخط المميز لهذه او تلك من الافلام الجيدة .

(٢) رأى بدينجتون :

اذا كان نقاد السينما لم يظهروا الا منذ خمسين عاما تقريبا (بالنسبة لسنة ١٩٥٢) . الا ان النقد وجد منذ بداية التاريخ ، ومن ثمة فلا أهمية لنقص تراث الفيلم نفسه .

غير أن ثمة فضيلة بارزة ورذيلة بارزة أيضا تنفشيان في معظم نقاد السينما . أما الفضيلة فهي أنهم غير قابلين للانحلال أو التأثير عليهم أو شراء ذممهم رغم أنهم يشربون ويأكلون على موائد السينمائيين أكثر من نقاد الانواع الفنية الاخرى . وأما الرذيلة فهي **ان قلة منهم تحب عملها بحق . فمعظم نقاد السينما صحفيون مدربون ومجربون ، لكنهم يكتبون عن السينما بمحض الصدفة ويصبحون نقادا سينمائيين بمحض الصدفة أيضا ، حتى اذا قام احدهم باجازة حل محله أي زميل آخر له ، ولو كان محررا رياضيا او ادبيا .**

ومن الحقائق الغريبة ، أو بالاحرى من النتائج الغريبة للنقد السينمائي أن الناس الذين يخاطبهم لا يهتمون به . فالفيلم بشكل عام لا ينجح بتأثير المدح أو القدح في الصحافة بقدر ما ينجح بتأثير الدعاية والاعلان المباشرين . أما الذين يهتمون بالنقد فهم المخرجون والفنيون والمنتجون وغيرهم من العاملين في الفيلم .

ومن الواضح أن « أجهزة » النقد السينمائي تختلف عن غيرها في أنواع النقد الاخرى . فنقاد السينما لا يستطيعون أن يصحبوا الافلام الى بيوتهم ليشاهدوها لكن عليهم أن يذهبوا الى أماكن محددة سلفا وفي أوقات محددة سلفا أيضا ، ليلتقوا بنفس الوجوه يوما بعد يوم ولعلها تجربة شاقة هذه . وهؤلاء اذن هم النقاد في الصحافة اليومية والاسبوعية الذين يهتمون بالافلام المفردة وهناك غيرهم بالطبع ممن يهتمون بالاتجاهات العامة ويعكفون على التأليف ويخرجون حصيلة بحثهم بين حين وآخر .

واذا كانت السينما قد اخرجت ممثلين ومخرجين وفنيين عظاما ، وأظهرت جمالا بصريا ، بل وذكاء عظيما ، الا انه من الصعب ذكر اسم ناقد سينمائي عظيم واحد مع هؤلاء وأولئك .

النقد السينمائي أعلى مراحل النقد :

من هذه الاراء الثلاثة تتضح لنا عدة حقائق أو هي نتائج عامة نجملها هنا قبل أن نناقش أنواع النقد السينمائي الاساسية :

❋ الناقد السينمائي ضروري وليس طفيليا ، وينبغي أن يكون جهده خلاقا وأمامنا في هذا المجال مثال حي ضربه رجال « **الموجة الجديدة** » في السينما الفرنسية ، فقد كانوا قبل أن ينزلوا الى الانتاج نقادا يكتبون بالقلم في مجلة « **كراسات السينما** » كما هو معروف ، ثم استبدلوا القلم بالكاميرا حين اكتشفوا حقيقة مسئوليتهم بالنسبة لافكارهم المجردة من ناحية ، وبالنسبة لعصرهم من ناحية أخرى .

❋ اختلاف « أجهزة » النقد السينمائي عن غيرها في انواع النقد الاخرى كما أوضح بدينجتون ، فينبغي على الناقد السينمائي اذن ان يتسلح برصيد ثقافي كبير يمكنه من فهم الفيلم الذي يشاهده فهما فوريا ، وليس هذا الرصيد قاصرا فحسب على المعرفة التاريخية أو الجمالية أو التكنيكية للسينما ، وانما يمتد فيشمل كل فروع المعرفة والحياة بشكل عام ، واذا كانت السينما من ناحية اخرى هي بوتقة الفنون جميعا ، ونقطة التقائها ، فان هذه المعرفة السابقة تشمل فيما تشمل المعرفة بفنون الكلمة والصورة والحركة والصوت .

❋ واذا كان الناقد السينمائي ضروريا واذا كانت السينما بوتقة الفنون ووعاء امتزاجها ، فانه يترتب على هذا أن نخالف بدينجتون فيما لاحظه من أن السينما قد أخرجت عظماء في كثير من مجالاتها ماعدا النقد التطبيقي وان نقول بأن هذا لا ينفي **ان النقد السينمائي هو أعلى مرحلة من مراحل النقد العام . وذلك لانه يقتضي من الناقد تلك المعرفة الموسوعية الشاملة للفنون والحياة .** ولو أن بعض ذوي المعرفة الموسوعية من مفكري عصرنا نزلوا الى ميدان النقد السينمائي لكسبت السينما من ذلك كسبا كبيرا .

فقد أثبت سارتر حين كتب مقالا ضافيا عند عاميْ عن الفيلم الروسي « **طفولة ايفان** » صدق ما أشرنا اليه هذا ، رغم أنه اقتصر على تحليل فكرة الفيلم وشخصية « ايفان » وأثر الحرب في تكوين طفولته .

أربعة أنواع للنقد السينمائى :

ونستطيع الآن أن نحدد أنواع النقد السينمائى ، على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية ، وهى لا تخرج فى الغالب عن أربعة نرتبها كالتالى حسب أهميتها :

١ - **النقد النظرى** ويشمل الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المختلفة كالسيناريو والاخراج والتمثيل والمونتاج والتصوير . أما بتقديم وجهة نظر خاصة فى نظرية الفيلم ومادته ، واما بشرح الاساليب والنظريات التى لم يكتبها أصحابها من المخرجين واكتفوا بتنفيذها على الشاشة • وغالبا ما يتولى التأليف في هذا النوع من النقد مخرجون على درجة معينة من الكفاية والقدرة على التعبير كما هى الحال في كتابات بول روثا وبودوفكين وايزنشتين وغيرهم • ويتخذ هذا النوع صورة المحاضرة أو المقالة أو الكتاب لكنه لا يجد التشجيع من الصحافة اليومية أو غير المتخصصة ، نظرا لانه يتطلب فى قارئه امكانيات معينة أقلها أن يكون سينمائيا متخصصا ولا شك أن هذا النوع هو أعلى الانواع الاربعة ، بالاضافة الى انه مصدر أساس للمشتغلين بالانواع الثلاثة الاخرى .

٢ - **النقد الوصفى** ويعنى بتحليل الافلام تحليلا نوعيا مفصلا ، وتستخدم فيه أساليب منهجية منظمة كالتى تستخدم فى الابحاث الجامعية ، كأسلوب البطاقات • وهو يعتبر أحدث أنواع النقد السينمائى ، وقد نشأ فى الجامعات والمعاهد السينمائية ، ثم انتقل بفضلها الى المجلات السينمائية المتخصصة .

ففى المعهد العالى للدراسات السينمائية بباريس يقوم طلبة قسم النقد باعداد بطاقات خاصة لدراسة الافلام ، كل على حدة ، وتقسم البطاقة الى خمسة أقسام : يخصص القسم الاول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية مثل البلد المنتج للفيلم واسم المخرج والاستديو ومدة الانتاج وطول الفيلم واسم الشركة المنتجة والموزعة له وأسماء جميع المشتركين فيه ، كما يضم نبذات عن حياة مؤلف القصة أو المسرحية الاصلية (اذا كان الفيلم مأخوذا عن قصة أو مسرحية) وحياة السيناريست والمخرج ، وأخيرا يضم بيانات احصائية دقيقة عن العرض الاول للفيلم ومدته وايراده وعدد مشاهديه • أما القسم الثانى من البطاقة فيخصص للسيناريو ويضم ملخصا للموضوع وقائمة طويلة لفصول السيناريو ، ثم يخصص القسم الثالث للتحليل الدرامى ابتداء من القصة أو المسرحية الاصلية الى الشخصيات والبناء • ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائى ابتداء من التصوير الى المونتاج أما القسم الخامس والاخير فهو خاتمة تضم الحكم على الفيلم وتقديره التقدير النهائى •

٣ - **النقد التاريخى** : ويعنى بتاريخ السينما العام أو الخاص ، أو المقارن ، ويتولاه نقاد مؤرخون ، وغالبا ما يتخذ صورة المقال أو الفصل أو الكتاب • ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذى وضعه الناقد الفرنسى **جورج سادول** عن السينما وتاريخها العام ، وكذلك الكتاب الذى وضعته الناقدة الانجليزية **بنيلوب هوستون** عن السينما المعاصرة بعد الحرب الثانية •

٤ - **النقد الصحفى** : أى الذى تنشره الصحافة اليومية والاسبوعية فى الزوايا التى تخصصها للسينما ، وهو أشهر الانواع الاربعة وأقدمها رغم أنه أقلها قيمة ويتولاه محررون عاملون فى الصحيفة أو المجلة أو سينمائيون متخصصون يستكتبون من الخارج • ونظرا للمساحات المحدودة التى تخصص لهذا النوع ، فانه يغلب عليه التعميم والاطلاق وعدم ايفاء الموضوع حقه • فقد يكتفى الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم أو السيناريو او الممثلين تاركا بقية العناصر او معلقا بكلمات قليلة عليها •

النقد الصحفى هو البداية عندنا :

لعلنا نتساءل بعد هذا كله : وماذا عن النقد السينمائى فى مصر ؟ كيف نشأ ؟ ما أنواعه ؟ الى أين اتجه ؟ ما أثره ؟ •

الحق اننا لا نملك مرجعا عن تاريخ النقد السينمائى فى مصر ، وذلك نقص كبير ينبغى ان نعترف به ، وأن نصححه، بل ان أكبر منه اننا لا نملك أيضا مرجعا دقيقا عن تاريخ السينما المصرية نفسها ، فيما عدا بعض الفصول والمقالات السريعة التى ينقصها التحقيق والتثبت من التواريخ والاحداث • ولعل مراجعة الصحف هى أول مهمة ينبغى على المؤرخ أن يقوم بها فى هذا المجال • فلا شك أن نشأة النقد السينمائى عندنا كانت نشأة صحفية كما هى حال نشأته عند غيرنا • ولا شك أيضا أن النوع الرابع الذى أشرنا اليه ، أى النقد الصحفى ، هو أقدم انواع النقد السينمائى عندنا ، كما هو عند غيرنا • وبديهى أنه مرتبط بالانتاج المصرى للافلام وتال لظهوره • **ولو أننا عدنا الى صحيفة مثل الاهرام ، لاستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائى ونشأته • فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الاخبار عن الاختراع السينمائى والعروض البدائية فى ذلك الوقت • ففى ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الاهرام هذا الخبر • « أحيا حسن أفندى الإيرانى حفلة بالالعاب السحرية والفنون السينمائية بالملعب العباسى • ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للاوبرا والسفر من ميناء الاسكندرية وركوب الحمير فى الصحراء »** ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبرا يقول « هذا آخر يوم بعرض الصور المتحركة فى ثغرنا ولذلك أعدت ادارته جلسة كبيرة وخصصت ايرادها للعامل الذى يدير آلة التصوير » !

وأول ما نلاحظه فى هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر **وأننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريبا من ظهورها فى فرنسا** على يدى الاخوين لويس وأوجست لوميير ، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييه فى صنع آلة السينما فوغراف على غرار آلة لوميير • ثم نلاحظ على الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذى اكتفى بطرافتهما • لكن الاهرام تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاما فتنشر فى ٢٥ اكتوبر ١٩١٠ خبرا مؤداه أن « سينماتوغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صورا جميلة جديدة منها ضربة نبوت

وأعقاب الحدادين والمزالق العجيبة وخيال الحقيقة والاخ الخائن، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم » • **وقد يكون الخبر على سبيل الاعلان عن دار السينما ، وقد يكون منشورا لطرافته ، لكن المؤكد أنه حمل تعليقا في آخره ، وهو عمل من أعمال النقد ، وتلك هي بداية النقد السينمائي عندنا ، أي بدايته في الصحافة كتعليق انطباعي عام •**

وقد ظلت هذه البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الانطباعي الذى لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته بقدر ما يمس القصة والتمثيل ـ بصفة خاصة ـ بشكل غير مدروس• وكثيرا ما كان يحدث أن ينحرف الانطباع فيقع تحت طائلة الاهواء والمصالح الخاصة للناقد أو للصحيفة التى يكتب بها • ولا شك أن بداية السينما فى ظل المشروع الخاص الذى يهدف الى تحقيق الربح بأى ثمن قد شجعت هذا الانحراف وألحت عليه • ورغم ظهور المجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الانتاج المحلى الا أن هذا لم يغير فى الموقف كثيرا • فقد ظهرت مجلات : **«المسرح» لمحمد عبدالمجيد حلمى و «الصباح» و «ابو الهول» • لمصطفى القشاش • و « المستقبل » لاسماعيل وهبى و « الناقد » لحسن عبد الوهاب • و « السينما » لكامل حفناوى و « الفن » لعبد الشافى والقشاش و « دنيا الفن » لخليل عبد القادر بالاضافة الى الصحف اليومية والاسبوعية** • كما عرفنا أقلام عدد من النقاد السينمائيين مثل : السيد حسن جمعة وزكريا الشربينى ومحمد كامل مصطفى وعبدالقادر عرابى وعثمان العنتبلى ، بالاضافة الى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا فى النقد أيضا مثل أحمد بدرخان وأحمد كامل مرسى وكامل التلمسانى • ورغم هذه الكثرة من الصحف والنقاد الا أن **النقد الصحفى لم يثمر كثيرا فى تطوير السينما المصرية ولا شك أن اعتماد الصحف والمجلات السابقة على الاعلان السينمائى كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم فى هذه النتيجة ، وأدى مع الزمن الى ضحالة النقد وخنق موضوعيته، بل الى انصراف النقاد عنه يأسا واعتكافا •**

اول محاولة فى النقد النظرى وما بعدها :

أما النقد النظرى فقد سجل لنفسه نقطة الانطلاق عام ١٩٣٦ بكتاب ألفه المخرج **أحمد بدرخان** تحت عنوان **«السينما»** ، وكان فى الاصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعا فى مجلة «الصباح» • وتدعونا هذه المحاولة المبكرة الى الوقوف عندها قليلا لنرى الى أى حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب •

لقد صدر بدرخان كتابه باهداء إلى طلعت حرب « اعترافا بفضله على السينما فى مصر » ، وكان الاخير قد أوفده فى بعثة الى باريس لدراسة الاخراج • وقد أوضح فى تمهيده للكتاب أن الغرض منه هو « اعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها فى مصر والشرق العربى » ثم أشار الى ناحية هامة هى رفضه للتقليد وتشديده على أن يعبر الفيلم المصرى عن الروح المصرية الصميمة ، وأخيرا الى أنه وضع كتابه ليشرح فيه باختصار حرفية السينما ، وأنه خلاصة لمطالعته ودراسته •

والكتاب مقسم الى فصول ، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة ، ثم السيناريو فالتمثيل ، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها ، فالاخراج ، فالموسيقى ، فالنقد ، فالاستديو ، فبيع وايجار الافلام ، فالنشر والاعلان عنها ، وأخيرا فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح•

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة لتبسيط مفهوم السينما فنا وصناعة على السواء دون الغوص العميق وراء أسرار فن الفيلم وتفاصيل جمالياته • ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التى طواها الابتكار والتجديد ، لكننا اذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره وجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة • ومن تلك الآراء القاصرة حديثه عن ضرورة أن ـ يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة ، وأن الحب هو أساس كل سيناريو ، وكذلك قوله : « لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التى تدور فى أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محدودا ، لان السينما قبل كل شىء مبنية على المناظر ، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب ـ وهى السواد الاعظم من رواد السينما ـ لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش منه بل على العكس تطمح لرؤية الاوساط التى تجهلها وتقرأ عنها فى الروايات » **فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية ، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن لم تعد مقبولة حتى فى قلب البلدان الراسمالية** • بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها اليوم بعد أن تطور ، ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردى ، رافضين ما دونهم من طبقات •

ومن الآراء التى استنفدت قيمتها اليوم وتخلفت منذ زمن قوله عن الاخراج السينمائى انه ليس له نظريات ثابتة كالمسرح ، وقوله عن الناقد أنه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم ابتداء من التقطيع الى «موضوع» الرواية وهو أقل العوامل اهمية ، فقد دلت التجارب على أن بعض المواضيع السخيفة انتجت أفلاما قوية لها قيمتها الفنية » • وكذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائدا اليوم مثل التوقيع بدلا من الايقاع والصورة بدلا من اللقطة •

ولعل هذا الكتاب كان ضروريا كل الضرورة فى حينه ، لنشر الثقافة السينمائية على الاقل ، لكننا لا نستطيع فى الواقع ان نساويه بما كتبه بودوفكين أو ايزنشتين أو بيللا بالاش أو لندجرن ، وانما أقصى ما نستطيع أن نقوله عنه أنه كان نقطة انطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك الا فى عام ١٩٤٨ ، فتجمدت فى بحر الاسفاف والارتجال الذى اكتسح الفيلم المصرى بشكل عام • **وقد كان من الاوفق فى تلك الفترة ان نبدأ بالترجمة المباشرة لامهات الكتب النظرية التى ظهرت فى أوربا منذ الحرب الاولى ولم نلتفت اليها الا**

بعد ثورة ٢٣ يوليو • غير أن هذا لم يحدث للأسف ، حتى المحاولة الوحيدة التى حاولها المخرج **كمال سليم** بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم ، فقد بدأ فى ترجمة كتاب « فن الفيلم » لبودوفكين لكنـه مات دون أن يتمه ، وبقى الكتاب حتى عام ١٩٥٧ حين عاد اليه المخرج صلاح التهامى فترجمه من جديد •

وفى عام ١٩٤٨ عاود محمد عبد القادر المازنى التأليف فى هذا النوع من النقد • فقد أصدر كتابا بعنوان « الصور المتحركة » واهداه مرة أخرى الى أبيه • وفى هذا الاهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جديد بالاهتمام فى محنة النقد السينمائى لدينا ، وهى قوله عن أبيه : « الذى قدمت اليه كتابى السابق ••• فتصفحه فى دقيقة وقال انه كتاب جميل الشكل انيق الطبع ثم رده الى شاكرا » وقد يكون هذا حكما على الكتاب بطريقة المازنى الساخرة المعروفة ، لكننا نؤثر أن ناخذه بمعنى آخر • **فمن الثابت أن جيل الرواد الذى تقدمه العقاد وطه حسين والمازنى لم يهتم بالسينما ، ولعله كان ينظر اليها باستخفاف • لكن لو انه نزل الى ميدانها ، واهتم بها كما اهتم بالادب والكلمة المكتوبة لكان لها شان آخر ، ولكنا كسبنا على ايديهم كسبا كبيرا ، ولو فى مجال النقد على الاقل •**

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه فى تقديمـه « محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية »

فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التى تبدأ بالتفكير فى الفيلم وتنتهى بعرضـه ، بالاضافة الى فصـل خاص فى نهايته ضمنه قاموســا للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الانجليزية هذه المرة • وفيه أيضا نادى المؤلف لاول مرة **بدراسة الجمهور واتجاهاته ، واتهم السينما المصرية بالارتجال والنقل والتقليد** ، لكنه تحيز لنظام الانتاج الامريكى تحيزا صــارخا ، وهو نظام يقوم على المنتج كحجـر الاســاس فى الصناعة ، فهو الذى يختار القصة والممثلين والمخرج وتكون له الولاية الحقيقية على الفيلم ، وهو النظام الذى أضر أيضا بالسينما الامريكية نفسها ، وتسبب فى محنة السينما لدينا ، على ما بين منتجيهم ومنتجينــا من اختلاف فى الدرجـة وفى النوع على السواء •

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت فى فصل خاص نص بنود قانون الانتاج السينمائى فى أمريكا ، ثم اتبعها فى فصل تال بانثيات التعليمات الخاصة بالرقابة على الافلام التى وضعتها عام ١٩٤٧ ادارة الدعاية والارشاد الاجتماعى التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية فى ذلك الوقت ويلاحظ فى هذه التعليمات أن اكثرها منقول بنصه وروحه من قانون الانتاج الامريكى ، لكن المؤلف اوردها دون أن يتخذ منها موقفا سوى التسليم الضمنى ، على الرغم من اشتمالها على الكثير من المضحكات التى توافقت مع بعض ما نادى به بدرخــان فى كتابه من ناحية وساهمت من ناحية أخرى فى محنة الانتاج السينمائى لدينا • ومن هذه التعليمات :

- لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقـراء ومحتوياتها (قطع الاثاث والزير •• الخ) اذا كانت حالتها سيئة وتحط من قدر المصرى ما عدا الافلام الثقـافية (التعليمية) التى يقصد من وراء عرضها الى تبيان محاسن ومساوىء الموضوع •
- عدم التعريض بالالقاب او الرتب او النياشين •
- مراعاة المواضيع والحوادث التى تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة فى نظام حياتنا العامة كالوزراء أو كالباشوات ومن فى حكمهم ••
- يراعى فى تصوير الكباريهات الا تكون قذرة ••
- تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية او التى تحتوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية •

وهكذا لم يستطع النقد النظرى أن يؤدى دوره المنشود ، بقدر ما كان اقرب فى محاولاته الى نشر الثقافة السينمائية من وجهة النظر الخاصة او من وجهة نظر التحيز لنظام او آخر من نظم الانتاج السينمائى فى اوربا وأمريكا • وهكذا أيضا لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخى الذى لم يكن يعرف الا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليـل او منهج • فقد اصـدر حسن امام عمـر أول سجل لتـاريخ السينما المصرية عام ١٩٤٥ ، لكنه افتقر الى الكثير من الدقة والمعلومات ، فبدا أشبـه بالتحقيق الصحفى • اما النقـد الوصفى فقد ظل غير معروف على الاطلاق الى ما بعد قيـام ثورة يوليو بسنوات • وقد حدث فى عام ١٩٥٠ ان أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الاول من كتاب بعنوان « فن الاخراج الســينمائى » عالج فيه الحيل الســينمائية والافلام الملونة ، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة او الاقتباس عما درسه المخرج بباريس ، بل انه توقف بعد ذلك عن اتمام باقى أجزاء الكتاب •

محاكمة الفيلم المصرى :

لقد تغيرت أوضاع السينما المصرية بما فى ذلك النقد ، بعد ثورة ٢٣ يوليو • ولا شـك أن الثورة تعتبر فاصلا بين عهدين فى تاريخ السينما وفى التــاريخ العــام للبــلاد على السواء •

غير أن التغيير فى السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة وانما مضى تدريجيا الى أن بلغ ما بلغـه أخيرا بعد ظهور القطاع العام •

وكان أبرز تغيير فى مجال النقد السينمائى هو تنشيط حركة الترجمة واتاحة الفرصة لكثير من الافلام الجديدة • فقد ظهرت ترجمات لكثير من كتب النقد النظرى المعروفة ، ولم يعـد بودوفكين وايزنشتين ولندجرن وارنهــايم ومانفل وغيرهم مجهــولين عنــد الســينمائيين الذين لم تسعفهم ظروفهم للاطلاع على مؤلفــات هؤلاء فى أصولها • ولا بد أن نذكر فى هذا المجال جهود **أحمد كامل مرسى وصلاح التهامى وفريد المزاوى واحمـد الحضرى** وغيرهم فى ترجمـة هـذه الاصول • كما بدأت اهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها فى الاتساع وكان لتكوين « جمعية الفيلم » عام ١٩٦١ والتفاف كثير من المثقفين الشبان حولها أثر اتساع هذه **الإهتمامات**

وقد كان من أثر هذه الاهتمامات أن ساد اجماع على تخلف السينما فنا وصناعة فى الماضى ، وضرورة النهوض بها . وفى عام ١٩٥٧ استطاع أثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحى زكى أن يجمعا عددا من الادلة لادانة الفيلم المصرى ومحاكمته ، فأخرجا كتيبا بعنوان « **محاكمة الفيلم المصرى ـ عرض ونقد السينما المصرية منذ نشأتها** » ورغم ان هذا الكتيب لم يكن « أول كتاب عن السينما المصرية » كما ظن مؤلفاه ، الا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد . ورغم انهما ألفاه بحماسة شديدة ، ورغم انهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة ، الا أن أهمية هذا الكتيب ترجع الى كونه وثيقة اتهام دامغة .

وقد خص المؤلفان النقد السينمائى بفصل مستقل كشف فيه عن تخلفه واقتصاره على الاحكام المجملة والجمل المطلقة.

ولعل ازدياد الاهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج اهتماما مماثلا بالنقد الوصفى ، لكنه لا يزال يحبو على أيدى عدد من الشباب من أمثال : احمد الحضرى ، أحمد راشد ، هاشم النحاس ، صبحى شفيق ، مصطفى درويش ، فتحى فرج ، سمير فريد ، ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم . **غير ان ارتقاء هذا النوع لا يكون الا على صفحات المجلات المتخصصة ـ نظرا لطول مساحاته ـ وهو أمر يدعونا الى المطالبة بمجلة للسينما . والذى نرجوه أيضا أن نجد اهتماما مماثلا بالنقد النظرى من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائى من مثقفينا . أما النقد الصحفى فلا يزال أيضا خاضعا لظروف كل صحيفة أو مجلة دون ايمان كامل به ، رغم انه كفيل بان يرد الامور الى نصابها لو عهد به الى القادرين والاكفاء .**

ان النقد السينمائى ليس عملا هينا أو من فضول القول، ولكنه عمل جاد يرتقى بارتقاء الانتاج نفسه ، ويكون دافعا الى تحسينه ، ولعل اهتمامنا الحالى بتحسين الانتاج كفيل بنقد متقدم منشط للابداع وهاد له .

على شلش

صلاح ابو سيف ..

وثلاثون عاما فى السينما

مع ظهور فيلم « القاهرة ٣٠ » يكون صلاح أبو سيف قد أمضى من حياته ما يزيد على



ثلاثين عاما فى تحقيق تصور واقعى للفيلم المصرى ، ولقد نجح الرجل الى حد كبير فى زيادة هذا الاتجاه وتأصيل الفكر السينمائى فى مصر ، فصار من أبرز مخرجينا الذين يدعمون هذا الأسلوب فى التعبير السينمائى ، والواقعية فى أعماله لا تتوقف عند حدود السطح بل تتحول الى تصور اجتماعى يتعمق حياة جماهير البسطاء الكادحين فى الأزقة والحوارى والقرى .

ان صلاح أبو سيف بانتاجه الفنى الذى قارب خمسة وعشرين فيلما قد حقق الكثير للسينما المصرية حتى لقد صار أسلوبه فى الاخراج سمة بارزة ومعلما أساسيا من معالمها تضعه فى مكان الصدارة من تاريخ السينما المصرية .

وفى طليعة أفلامه التى تبرز أسلوبه الواقعى فيلم « لك يوم ياظالم » الذى أخرجه وأنتجه بنفسه واستهل به اتجاهه الواقعى فى الاخراج ، ثم أفلامه « الأسطى حسن ١٩٥٢ » وريا وسكينة ١٩٥٣ » و « الوحش ١٩٥٤ » و « شباب امرأة ١٩٥٥ » و « الفتوة ١٩٥٦ » ثم « بداية ونهاية ١٩٦١ » وأخيرا « القاهرة ٣٠ ١٩٦٦ » قمة ابداعه الفنى .. فأسلوبه فى هذه الأفلام يقترب كثيرا من الواقعية الاشتراكية فى تصوره للبسطاء وتصويره لمشكلاتهم وابرازه لبيئاتهم . على أن صلاح أبو سيف فى « القاهرة٣٠» قد أبرز خصائص أسلوبه فى صورة ناضجة سواء فى الرؤية الفنية أو الاجتماعية وهو يعد عملا ممتازا يقف على قمة الانتاج السينمائى فى العامين الأخيرين .

تحية الى صلاح أبو سيف أستاذا من أساتذة الاخراج فى السينما العربية .. تحية له فى عيده الفنى الثلاثين .

قضية الرواية الجديدة

تحقيق نقدي أعده : **فتحي العشري**

(روعي الترتيب الأبجدي لأسماء السادة الكتاب)

آلان بوسكيه	أنيس منصور
آلان روب - جرييه	جلال العشري
بروس موريسيت	رشاد رشدي
بيير دوبوا دوفر	سعد الدين وهبة
بيير - هنري سيمون	عبد الفتاح الديدي
جايتون بيكون	عبد القادر القط
فيليب سينار	لويس عوض
كلود مورياك	نجيب محفوظ
ناتالي ساروت	وحيد النقاش
طالب فرنسي	يوسف ادريس
طالبة سويسرية	

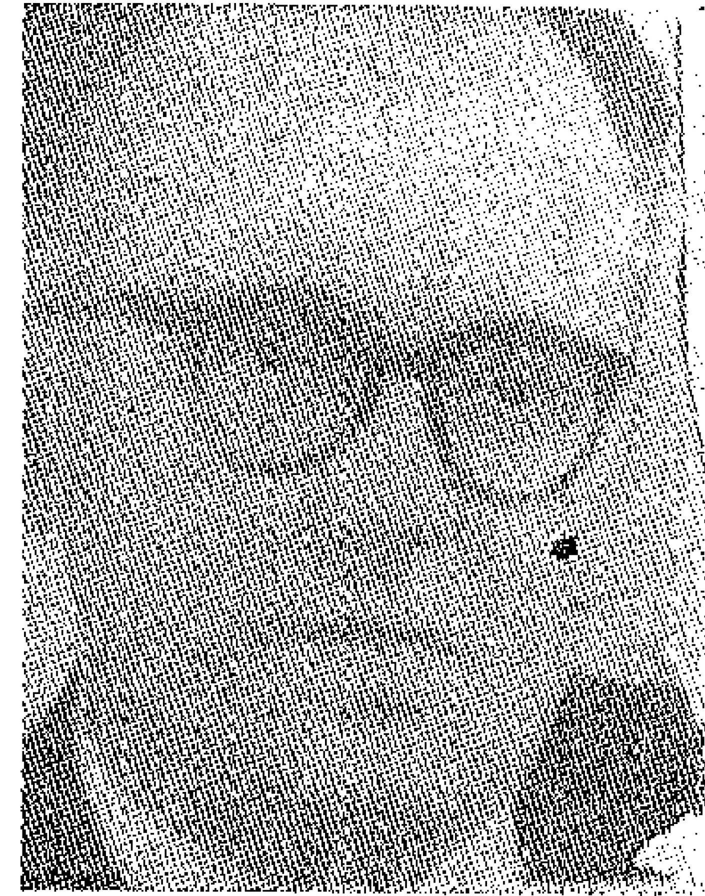
• ما هي « **الرواية الجديدة** » التي ولدت في فرنسا ؟ وهل ماتت حقا أم ستموت ؟ وأي دعوة أخلاقية تدعو اليها ؟ وأي مغزى وأي حكمة بعيدا عن صيحة « **التكنيك** » الخالص ، تلك الصيحة الغريبة على الرواية التقليدية وان كانت قد اهتمت فيما مضى بالانسان الفرد على يد كامو والتحليل النفسي على يد بروست واللاهوت على يد برنانو والمواقف على يد سارتر !

هذه الأسئلة وكثير غيرها تتردد هذه الأيام حيث تدور مناقشات جادة ومفتوحة حول « **الرواية الجديدة** » ، نشأتها وحياتها ومصيرها وأهدافها ، انتهزها وحصل على آراء بعض نقاد وكتاب وقراء « الرواية الجديدة » في فرنسا . ر٠م٠ **البيراس** ، بعد أن طرح عليهم هذا السؤال الهام والهام جدا : كيف يعلن عن مـوت « الروايـة الجديدة » في الوقت الذي يفوز فيه روبير بانجيه ، أحد كبار كتابها ، بجائزة فيمينا الكبرى ؟

والبيراس هو النـاقد الادبي لمجلة « نوفيل ليتريير » ، ولد عام ١٩٢١ في نورمانديا وحصل على الدكتوراه في الأدب ، ثم عمل سكرتيرا عاما للمعهد الفـرنسي ببيونس أيرس وبعـدها بفلورنسـا ، له بحثان في الأدب المقارن هما « حادثة القـرن العشرين العقلية » و « تاريخ الرواية الحديثة » ، وله دراسات عن عديد من الادباء : سارتر وأونوموتو وكافكا ... وهو يشغل الآن كرسي الأدب الفرنسي في جامعة فريبورج .

وقد نشر البيراس تحقيقـه عن « الرواية الجديدة » بمجلة « نوفيـل ليتريير » ، ننقله هنا على صفحات مجلة « الفكر المعاصر » التي رأت ، تغطية لجوانب الموضوع وتكملة لعناصره ، أن تقوم باستطلاع آراء كتابنا ونقادنا في هذه القضية الهـامة المعاصرة . وقد اعتذر البعض وتكلم البعض الآخر . وهذه هي آراء الجانبين الأجنبي والعربي ، لنا عليها تعليق في نهاية الريبورتاج

الآن بوسكيه



ولد عام ١٩١٩ . **عمـل سـكرتيرا لتحرير مجلة « صوت فرنسا » التي تصدر في نيويورك ثم مديرا ادبيـا لدار « كلمن ليفي » للنشر . وهو الآن الناقد الأدبي لجـريدة « كومبا » او الكفاح .**

وهو شاعر لاينتمي الى اية مدرسة ، اصدر عام ٤٥ ديوان « كوريا » وعام ٥١ « موت طويل » (جائزة ابولينير) و ٥٧ « العهد الأول » (جائزة سانت بوف) و ٥٩ « العهد الثاني » . كما كتب روايات : « الظلام الكامل » (٥٢) و « لا انســان ولا الـه » (٥٣) و « الكافر » (٦٠) .

« **التعبير يجيء بعد التفكير** » من فوق هــذه القـاعدة انطلقت الرواية الجـديدة لتوصل الى العـالم شحنات الشباب الذي لم يعد يثق في شيء ولم يعد يؤمن بشيء ولم يعد يرى شيئا . ففرنسـا المتخلفـة عن التسلح الذري أصبحت عاجـزة عن تحـديد مستقبل العالم ومستقبل الجنس البشري بعد أن كان مصـيرهما في يدها ذات يوم ، وحـكام فرنسـا هم الآخرون لم يعـد الموقف في يدهم فقد انتقل الى أيد أخرى .

أحس الشباب بكل هذا .. وفي عام ١٩٥١ **ومع مطلع النصف الثاني من القرن العشرين بدأ هذا الاحساس يترجم الى رؤى فنية صبها أصحابها** من الجيل المتقدم في أعمـال طليعيـة أطلق عليها على سبيل الصدفة اسم « **الرواية الجديدة** » ، فهذه التسمية اذن لم تكن في أذهان بوتور وبانجيه وروب ـ جرييه وساروت وغيرهم عندما كتبوا أعمالهم في هذا الاتجاه .

وكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون أن يهتموا باستنتاج أو استدلال ، فعلى القارئ أن يستنتج وأن يستدل .. ذلك لأن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القراء كما قطعوها بينهم وبين العالم ، فلا علاقة ولا رابطة قبل أن يبدءوا في الكتابة ولا أسباب ولا نتـائج بعد أن ينتهوا من الكتـابة ، والحقيقة أنهم لا يبدءوا ولا ينتهـوا ، فهم يصبون مشاعرهم التي ان جاءت معقدة أو غير منطقية أو لامعقولة، فلانها تعبير صادق وحي عن الواقع الخارجي ، ذلك الواقع الذي ترك بصـماته على الواقع الداخلي ، فظهرت تلك المشاعر معبرة تعبيرا صارخا عن هذه « **الحالة** » المعاصرة .

والمطلوب من القارئ بعد ذلك أن يفكر وينفعل ويصـل الى الحالة التي وصل اليها الكاتب من قبل . عندئذ يستطيع أن يحس وأن يشعر لا أن يفهم ويدرك . فالفهم عملية ممـكنة سواء كانت سهلة أو صعبة ، كما في حالة الرواية النفسـية ، أما الرواية الجديدة فهي مرآة العصر !

آلان بوسكيه

آلان روب - جرييه



كبير كتاب « الرواية الجديدة » · من انتاجه الروائى : « الأســاتيك » (٥٣) ، « العراف » (جائزة النقاد ٥٥) « الغيرة » (٥٧) ، « التيه » (٥٩) ، « بيت المواعيــد الغــرامية » (٦٦) ، « وأخيرا ينال الاحترام » (٦٦) ، ومن قصصه القصيرة مجموعة « فجائيات » (٦١) ، ومن مقالاته النقدية كتاب «من أجل رواية جديدة » (٦٤) ·

اتجه الى كتابة الســيناريو ، ومن أشهر أعمــاله : سيناريو « السـنة الأخــيرة فى ماريونبــود (٦١) ، وسيناريو «الخالدة» (٦٢) ، وسيناريو « قطار أوروبا السريع » (٦٦) ·

ولد عام ١٩٢٢ وكان يعمل مهندسا زراعيا فى احدى المؤسسات قبل أن يصبح مديرا أدبيا لمطبوعات «مينوى» التى تبنت كتاب الرواية الجديدة ·

لا شك أن القراء قد ضلوا الطريق عندما انتظروا من الرواية الجديدة أن تمنحهم ما وجدوه من قبل فى الرواية التقليدية أى ما اعتادوا عليه ·

فالموضوع « المحبوك » الذى له بداية ووسط ونهاية ثم عقدة تتكون وتنفرج ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا ، وأخيرا وصف الطبيعة والاشياء وتحليل النفسيات ·· كل هذه العناصر التى تقوم عليها « الرواية » المتفق عليها لا يجدها القارىء أو الناقد فى « الرواية الجديدة » ، ولذلك فهما اما أن يرفضاها تماما بل ويهاجمانها ، واما أن يحاولا تقبلها على أساس يصلح لها ، ذلك هو الاساس الذى تتفرد به، وعندئذ يستطيعان أن يستريحا لها، بل وأن يتحمسا فى الوقوف الى جانبها فى قضيتها التى اختلقها البعض والتى هى ، ولا شــك ، فى صالحها أولا وأخيرا ·

ان كل جـديد لا يفهم فى البداية وربما يضطهد، ولكنه يفرض نفسه بعد ذلك ويستقر ·

أما مفتــاح الرواية الجــديدة فهو الشخصية نفسها ، تلك الشخصية التى ليس لها ماض ولا قدر ولا أعماق ولكنهــا شىء فى سـبيل الاكتشـاف لا يتكون الا فى رأس القارىء الذى يحياه ، بوصفه الشخصية الوحيدة الحية فى الكتاب !

آلان روب ـ جرييه

بروس موريسيت



أستاذ بجامعة شيكاغو ، وأحد دارسى الرواية الجديدة الممتازين · أشرف على العديد من الرسائل الجامعية التى تتناول الرواية الجديدة، وكتاب الرواية الجديدة·

وله كتاب قيم عن « روايات روب ـ جرييه » ·

ثبت أن الحركات الحديثة التى تصدم التقليديين ترفض أن تموت : الرمزية، الدادية، السوريالية، الرواية الجديدة ·· والرواية الجديدة منذ بدايتها وهى عسيرة الفهم ، جاءت مصبوبة فى قالب خاص بها ولم تجىء لتوضع فى أحـد القوالب الجاهزة ، وهذا ما جعل النقاد والقراء يحتارون فى فهمها وما دعاهم الى انكارها بعد ذلك ·

فروب ـ جرييه مثلا ، على الرغم من «**التصوير الموضوعى**» الذى ملأ أعماله، بدا للنقاد وكأنه « **غير انســانى** » ، وعلى الرغم من أنه يميل الى كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر بتعبيره عن الواقع الانسانى ، الا انه قد نظر اليه على أنه « **خارج العصور** » ·

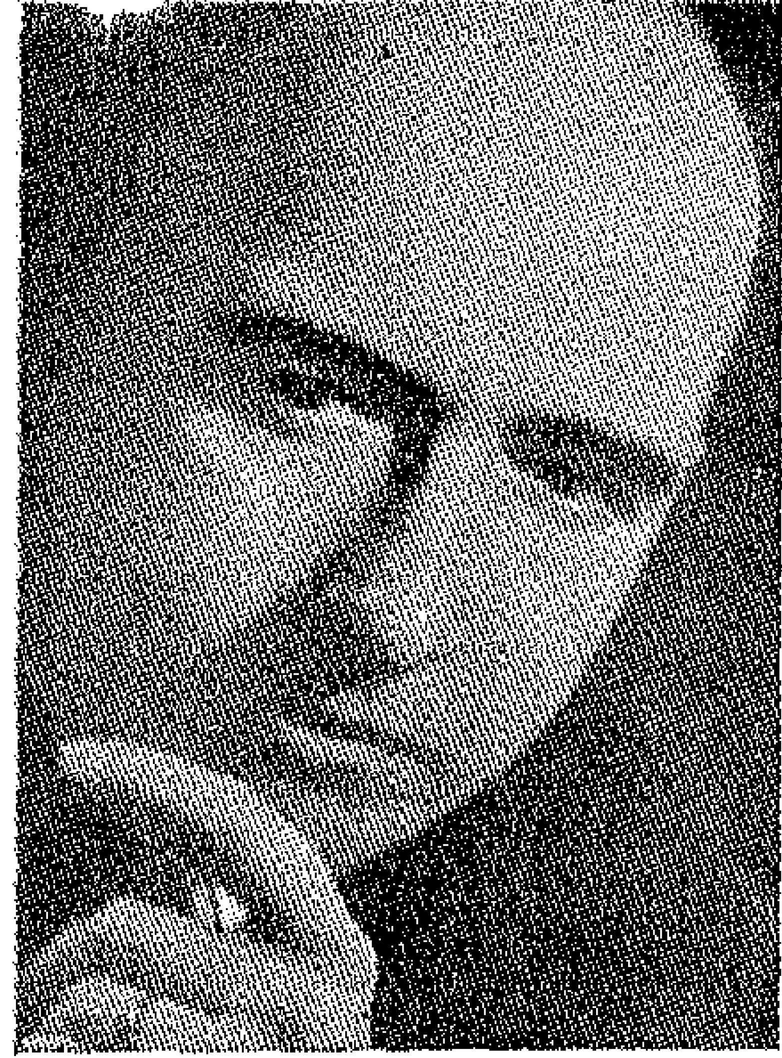
والحقيقــة أن « **العراف** » لروب ـ جرييه ، رواية أخلاقية ، اذا كان لابد من الاخلاق كأساس للعمل الفنى ، فماتياس مخطىء يحـاول أن يـكفر عن خطئه ، وموت ادوار مانوريه فى « **بيت المواعيد الغرامية** » يتضمن مغزى وفكرة قد لانجد لهما مثيلا حتى عند فرنسوا موریاك ، هذا اذا كان لا بد من مغزى وفكرة للعمل الفنى ·

كذلك نجد فى روايات الكتاب الجدد معانى لا تقل عن تلك التى التقينا بها فى الروايات التقليدية وربما تزيد·· ففى رواية « التغيير » لبوتور ، يهجر العاشق عشيقته ويعود الى زوجته ، وفى « الغيرة » لروب ـ جرييه ، يتمسك الزوج بالمحافظة على زوجته ·· وهكذا·

والرواية الجديدة تذهب الى اكثر من هذا ، فلا نجد فيها مثلا انحلال المركيز دو ســاد ولا عدمية دوستويفســكى ولا شذوذ أندريه جيد ·· صحيح أن الرواية الجديدة ليس لها هدف أخلاقى ولكنهــا فى نفس الوقت لا تدعو الى انكار الاخــلاق ولا الى التنكر للقيم الاخلاقية ·

وعلى هذا فان الرواية الجديدة فى صحة جيــدة وستعيش طويلا وطويلا جــدا ·

بروس موريسيت



ناقد أدبي معـروف ، له دراسـة مستفيضة عن الرواية الجديدة(٦٢) • فى كتـاب عنـوانه « الى أين تتجـه الرواية ؟ » • من مؤلفاته : « تغير الادب » (جائزة النقد الكبرى لعام ٥٠) « تاريخ حى عن أدب اليوم » (٦٤) ، « مختارات من أدب اليوم » (٦٥) ، « أحياء وأموات » (٥٤) وله دراسات عن كل من باراس (٥٢) ومالرو (٥٣) وكافكا (٦٠) • وروايتان هما «النهايات الاخيرة » (٥٢) و «الحب والملل» (٥٩)•

ولد عام ١٩٢٦ ويشغل الآن منصب مدير برامج اذاعة ر•ت•ف بفرنسا •

بيير دوبوا دوفر

عندما نشر ميشيل بوتور محـاولاته الأولى وعندما أصدر آلان روب ـ جرييه رواية « العراف » أعلن النقاد عن ميلاد موهبتين جـديدتين فى الادب واتجـاه جديد فى فن الادب •

ولم أتخلف عن التحمس لهـــذه التجارب التى تبحث عن طرق جديدة لكشف دخائل اللغة ودخائل النفس•

ولكن سرعان مااتجهت هذه البدايات التى سميت فيما بعد بالرواية الجديدة وجهة الشعر الجديد أو الفن السوريالى•

فان كانت السوريالية مقبولة فى الشعر لرحابته وطواعيته فهى فى الرواية لا تفضى الا الى التعقيد والتشويه •

لذلك اختلفنا ، اختلفنـا بعد أن ضـلت الـرواية الجـديدة طريقهـا وأصبحت لا تهتم بالاخـلاق ، ولا حتى بالميتافيزيقا ، وتركت الانسان وحياته الواقعية بل والحالمة ، تركته نهائيا والى الابد •

ان المسألة قبل كل شىء وبعد كل شىء مسألة « روح » والرواية الجديدة شىء بلا روح •

ليس غريبا اذن أن يصبح برنانو هو أكبر روائى فى فرنسا منذ بروست• فبرنانو كاتب يهتم بالمشكلات النفسية ويعدها الاساس فى كل أدب بغض النظر عن أسلوب التناول الشكلى •

فان خلت الرواية الجديدة من الحياة بخلوها من الروح والنفس معا فانهـا لا تستحق أى اهتمام بعد ذلك •

بيير دو بوادوفر



النـاقد الأدبي لجـريدة « الموند » المسائية ، وصاحب كتابى « الانسان فى قضية » و « قضية البطل » • له دراسـة قيمـة عن رواية « الوضـع الانسانى » لمارلو • وهو روائى انسانى ومسـيحى ، كتب « الترقب » (٤٦) و « العنب الأخضر » (٥٠) و « البشر لايريدون أن يموتوا » (٥٤) و « صورة جنـدى » (٥٨) ، ومجمـوعة مقـالات بعنوان : « شواهد الانسـان » (٥١) و « الروح والتاريخ » (٥٤) •

بيير - هنرى سيمون

وقد ولد بيير ـ هنرى سيمون عام ١٩٠٣ •

ان معارضة الجماهير وكثير من النقاد للرواية الجديدة هى معارضة تحمل فى طياتها معـانى لايمكن اغفالها ، لأنها تقوى وتشتد فى الوقت الذى تنشط فيه دور النشر التى تتبنى قضية «الرواية الجديدة» وتتحمس لكتابها ، وفى الوقت الذى تعد فيه فى أمـريكا رسـائل جامعية عن هؤلاء الكتاب ، وفى الوقت الذى بدأ « كتاب الجيب » ينشر فيه هذه الاعمال ، وفى الوقت الذى يعطف فيه حكام الجوائز الرسمية الموثوق بها عليهما معا ، على الرواية الجديدة، وعلى كتاب الرواية الجديدة •

فكيف بدأت هذه المعارضـة وكيف اشتدت ؟

نتيجة للدعاية « المتفننة » والظروف الملائمة ، أقبل القراء والنقاد على الجديد الذى ظهر فى عـالم الأدب ، كتابات أطلق عليها أصحابها اسم « الرواية الجديدة »• ولكن القراء والنقاد مالبثوا أن وقفوا حائرين أمام هذه الكتابات، وعمـق من حيرتهم أن مؤلفيها لزموا الصمت ، فمـن اعتـاد وصف بلزاك الدقيق وتحليل سـتندال العميق ومن عانى من قراءة بروست السيكولوجى وبرنانو التيولوجى ومالرو الايديولوجى وسارتر الفينو مينولوجى ، لا يمكن أن يرضى بكتاب الرواية الجديدة ، وقد خرج من قراءاته الاولى بنظرة انسانية شاملة ، بينما تعمد هؤلاء الكتاب الجدد أن يقدموا له زادا فكريا عسير الهضم اعتقادا منهم ان العمق هو التجديد ، ومن هنا جمدت الدماء فى عروق « الرواية الجديدة» وهزل شحمها وبردت عواطفها، ومن هنـا أيضـا انعدمت الدراما فى تكوينها، وفقد الصراع الداخلى حيويته، وضاع التمزق النفسى الذى يخلق جو التوتر •• فلم تعد هناك شاعرية على الاطلاق، لا فى الاسلوب ولا فى الافكار •

بيير ـ هنرى سيمون

جايتون بيكون



ولد عام ١٩١٥ وحصل على الأجر يجاسيون فى الفلسفة عام ١٩٤٨ . كان أستاذا بالمعهد الفرنسي ببوردو ثم بجان ثم مديرا عاما للآداب والفنون بوزارة الثقافة الفرنسية .

له كتب عن كل من مالرو (٤٨) برنانو (٤٨) بروست (٦٣) ومن مؤلفاته : « الأدب الفرنسي الجديد » (٥٠) « الكاتب وظله » (٥٥) « بانوراما الأدب الفرنسي » .

ان الرواية الجديدة تقف فى مواجهة الرواية الوجودية التى سبق لها أن وقفت فى مواجهة الرواية التقليدية . والرواية الجديدة تنقسم الى مدرستين ، الأولى وتسمى مدرسة « النظرة » تجعل من الشيء لا من الانسان موضوعا لها ، فتحاول وصفه وتحليله بالطريقة الطبيعية المباشرة . ورواد هذه المدرسة ، روب ــ جرييه ، كلودسيمون ، ميشيل بوتور ، روبير بانجيه .. يتخذون من فلوبير قاسما مشتركا ويفيدون منه فى اقامة مدرستهم « الطبيعية الجديدة » . أما المدرسة الثانية وتسمى « الباطنية » . فتتخذ من المونولوج الداخلى محورا تدير عليه أعمالها وطابعا تتسم به دون غيرها ، ولكنها تختلف عن النزعات الأخرى التى تعتمد على المونولوج الداخلى بأنها تتمادى فى الكشف عن طوايا النفس وخبايا اللا شعور ، دون أن تقف عند حد .. ويمثل هذا الاتجاه صمويل بيكيت وناتالى ساروت .. ونجد أن ساروت أكثر من بيكيت احساسا بالانسان وأميل منه الى اتخاذ الديالوج أداة للتعبير ، وأكثر منه بعدا عن التحليل وأشد قربا من الحياة .. ومن هنا اتخذت ساروت من بروست مثلا أعلى لها .

والرواية الجديدة بعد ذلك هى فى الواقع وليدة الرواية الوجودية عند سارتر ، وهى مرحلة طبيعية فى خط التطور المطرد الذى يسير فيه الأدب بوجه عام ، والفن بوجه خاص ، والرواية بوجه أكثر خصوصية .

جايتون بيكون

فيليب سينار



ناقد أدبى بجريدة « كومبا » أو الكفاح . تناول بالتحليل فى جريدته معظم أعمال كتاب الرواية الجديدة بموضوعية تامة دون تحامل أو انحياز.

ليس هناك ما يسمى « بالرواية الجديدة » فهذا الاسم من اختراع النقاد جاء ليعبر عن اتجاه جديد فى الأسلوب بعد أن عجزوا جميعا عن فهمه ، عن فهم هذا الاتجاه .

أما أن هذه الأعمال تنفى وجود الانسان ، كانسان ، بمعنى أنها تنفى انسانيته ، كما أنها لا تقيم وزنا للقيم الأخلاقية ولا تهتم بفكره أو بأفكاره ، فهذا حقيقى ولكنه أمر غير قاصر عليها وحدها ، فهى نزعة غالبة على الأدب المعاصر كله ، وهى سمة من سمات العصر المتفشية والتى جاءت تعبيرا عن رحلة طاغية من الشك والخوف معا .

و«الرواية الجديدة» من بين الاتجاهات الأخرى ، هى التى تسارع فتؤكد عدم وجود الله فى نفس الوقت الذى تكشف فيه عن الحاجة الملحة اليه ، لأن الانسان ما هو الا نوع من الأشياء لا أكثر ولا أقل .

فاذا كان الانسان لم يعد ، منذ ديكارت ، آلة من الآلات فان روب ــ جرييه يحاول أن يحيل هذا الحلم الى حقيقة كما يحاول أن يجعل الأرض مثل السماء ، عذراء وخصبة ، ولكنه يعود فيجد أن هذا لا يتحقق الا بابعاد الانسان منها ، وهذا يعنى الغاء العالم بأسره ، فوجود العالم مرهون بوجود الانسان ، وعلى الانسان أن يتكيف مع العالم بدلا من الهروب منه أو محاولة تغييره .

أما كلود سيمون فيبدأ روايته « اليوم السادس » بميلاد العالم بعد أن عوت الرياح واهتزت الأعشاب وولد الانسان . وبيكيت يجعل احدى شخصياته تنطلق بصوت أجش وتقول: « ثمة نور فى السماء » ، هذا النور هو الأمل فى أن يرى الانسان ، الله .

وهكذا فان الرواية الجديدة اضافة الى الأدب وليست اعاقة له .

فيليب سينار

كلود مورياك



أحد كتاب الرواية الجديدة ، فهو مؤلف روايات « كل النساء مخطئات » (٥٧) ، « الغذاء في المدينة » (٥٩) ، « المركيزة تخرج في الساعة الخامسة » (٦١) ، « توسيع الدائرة » .. وكلها صدرت في مجلد واحد تحت عنوان « مونولوج داخلي » . وله مجموعة مقالات هي « رجال وأفكار اليوم » .

ولد عام ١٩١٤ وأصدر أول دراسة عن الرواية الجديدة بعنوان « الأدب المعاصر » عام ٥٨ .

« الرواية الجديدة » شأنها شأن مسرح يونسكو ، شكل تعبيري يتفق وطبيعة العصر ، بل هو نتاج هذا العصر ، فالرواية الجديدة هي صوت الانسان الداخلي وهي روحه في نفس الوقت .

أما أنها خلت من القوالب الأخلاقية وحتى السيكولوجية التقليدية فهي لم تتعمد هذا الموقف الذي جاء تعبيرا صارخا عن حياة انسان النصف الثاني من القرن العشرين والحياة الانسانية بكل أبعادها في هذه الفترة من هذا القرن .

ان تجربتي- قارئا وكاتبا- للرواية الجديدة، كشفت لي عن التناقض الغريب في الأدب ، كما كشفت لي عن التناقض الأشد غرابة في الحياة ، هذا التناقض القائم بين ما نريد أن نقول (ونكتب) وبين ما لم ننجح في قوله (وكتابته) وان كان القول دائما ما يظهر بين الكلمات وبين السطور حيث يتيح الصمت الفرصة للاستماع .

وأعتقد ، على عكس ما يرى البعض ، أن القيمة الأخلاقية كامنة أيضا في الرواية الجديدة وان كانت مختفية وغير ظاهرة ، لان الانسان لايمكن ولايستطيع أن ينفصل عن واقعه ، وبالتالي عن القيم الأخلاقية التي تحكمه وتحكم مجتمعه وتحكم عصره .

وعلى هذا فان قراء «الرواية الجديدة» والنقاد الذين يتعرضون لها سواء بالهجوم أو بالتحليل والدراسة يلزمهم الوقت الكافي الذي يتعلمون فيه كيف يمكنهم أن يستمعوا الى لغة الصمت هذه التي مازلنا نجهل حروفها نحن الكتاب !

كلود مورياك

ناتالي ساروت



كبيرة كتاب الرواية الجديدة . ولدت عام ١٩٠٢ في روسيا ، وتركتها بعد عامين من مولدها الى فرنسا . متزوجة ولها ثلاث بنات . عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٩ .

من انتاجها : « الدوائر » (٣٨) ، « صورة مجهول » مع مقدمة لسارتر (٤٧) ، « مارتيرو » (٥٣) ، « الكوكب السيار » (٥٩) ، « الفاكهة الذهبية » (٦٢) . ومجموعة مقالات هي « عصر الشك » (٥٦) .

قبل أن نحاول أن نعرف الى أي مدى يتقبل شعب متمسك بالقيم الأخلاقية ، نتاج الرواية الجديدة ، نطرح بدورنا هذه الأسئلة الهامة والهامة جدا :

الرواية ، هل هي فن ؟ فاذا كانت فنا ، أليس هدفها الأول هو احداث نوع من السعادة يستشعرها القارئ عند القراءة ؟ هذه السعادة ، أليست في تلقي كل ماهو جديد وحي ؟ فاذا تطلب هذا الجديد الحي عناصر كانت مختفية أو مجهولة أو مبتعدة بالضرورة عن المواقف الأخلاقية، هل يفضل عندئذ عدم تقديمها ؟ وهل يفضل عدم تقديمها كذلك عندما تكون بعيدة عن أي مغزى وأي حكمة ؟

أنا شخصيا أرى أن الفن مهمته التجديد والتجدد بصفة مستمرة وبصرف النظر عن الاهتمام بمغزى أو بحكمة أو بأي شيء آخر .. هذا على الرغم من عدم خلو « **الرواية الجديدة** » من مثل هذه الأهداف المحددة والغايات الجزئية .

والقائل بأن الرواية الجديدة « **تسير في تطور يشبه تطور الفنون التشكيلية، وهو الاتجاه نحو العدم** .. » انما هو عاجز عن فهم الجهد الفكري الكامن وراءها وهو مغلق في قوالب قديمة صدئة !

ان ما يميز « **الرواية الجديدة** » ليس طموح التقليديين وقدرتهم على الخيال ولكنه الرفض الذي يواجه الواقع في عصرنا الحاضر ، عصر الشك . وهكذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات كما عند جويس وبروست وكافكا وانما أصبحت تساؤلا عن حقيقة هذه الكائنات .

ناتالي ساروت

طالب فرنسي

طالب بالسنة الأولى بمدرسة المعلمين العليا بباريس .

انكم شديدو القلق على مصيرنا ، نحن الشباب ، وعلى ما يمكن أن تفعله الاتجاهات الأدبية الجديدة فى عقولنا . ولكن ، أنا مثلا ، اكتشفت فاليرى وجيرودو فى سن السادسة عشرة شأنى شأن كل الشبان . وفى العام التالى قرأت مارلو وبرنانو وسارتر ، هذا فى الوقت الذى كنت أدرس فيه راسين وروسو وبنجمان كونستون ولوتريامون وموسيه ، فهل يخشى على وعلى من هم فى مثل سنى من قراءة روب — جرييه أو كلود سيمون أو ناتالى ساروت أو روبير بانجيه .. بعد ذلك ؟!

ان الثقافة مضاد حيوى ضد سموم الثقافة . والنقاد والقراء صيادلة فى معمل واحد يتحول داخله السم الى علاج، والسم الجديد أو الرواية الجديدة قد ألغت الشرح والتبسيط ، وهذا لايعنى عدم وجود موضوعات أو مجموعة من الناس، كل ماهنالك أن الشخصيات قد وضعت فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يحكم عليها ولا يقول لماذا تتصرف هكذا ، والكاتب بهذا يترك للقارىء شيئا يفعله ، يترك له فرصة الادراك .

ولا يجب أن نحكم على شخصيات فلوبير مثلا ، مثلما نحكم على شخصيات الرواية الجديدة ، ذلك أن الحكمين لابد وأن يجيئا مختلفان .

وكتاب الرواية الجديدة عندما يمتنعون عن اصدار أحكامهم انما يمنحوننا الحرية دون خداع ويفتحون لنا أبواب النقد الذاتى نوجه أنفسنا ونحكم سلوكنا ونزن بموازيننا المعايير الأخلاقية ، فنخرج بمغزى أو بحكمة أو بفكرة كما يروق لنا ويحلو .

وليطمئن الكبار ، فنحن لم نعد صغارا كما أن تربيتنا ، كما أعتقد ، قويمة وسليمة !

جون بورديه

طالبة سويسرية

أهم ما يميز « **الرواية الجديدة** » أنها « **مباشرة** » .. فهى تضع الانسان فى « **موقف** » ولا تحرك فيه بعد ذلك غرائزه النفسية أو دائرته الاجتماعية أو علاقاته الورائية ، وبهذا يصبح « **ابن لحظته** » .

والقارىء يفاجأ فى الرواية الجديدة ، بشكلها « **غير العادى** » وتعقيداتها « **الفكرية** » وغرابتها « **غير المألوفة** » وفلسفتها « **العميقة** » . فاذا استطاع أن يقف على هذه الأسرار تكشف له كل شىء وأدرك كل شىء لأن الرواية الجديدة تتطلب الادراك وترفض الفهم .

والموقف الذى يوجد فيه الانسان لا يلقى من الكاتب تفسيرا أو تحليلا ، فعلى القارىء ، بعد أن يقرأ رواية جديدة ، أن يستنتج أبعاد الموقف والشخصية ، فاذا نجح كان قارئا جيدا، كتبت الرواية الجديدة من أجله .

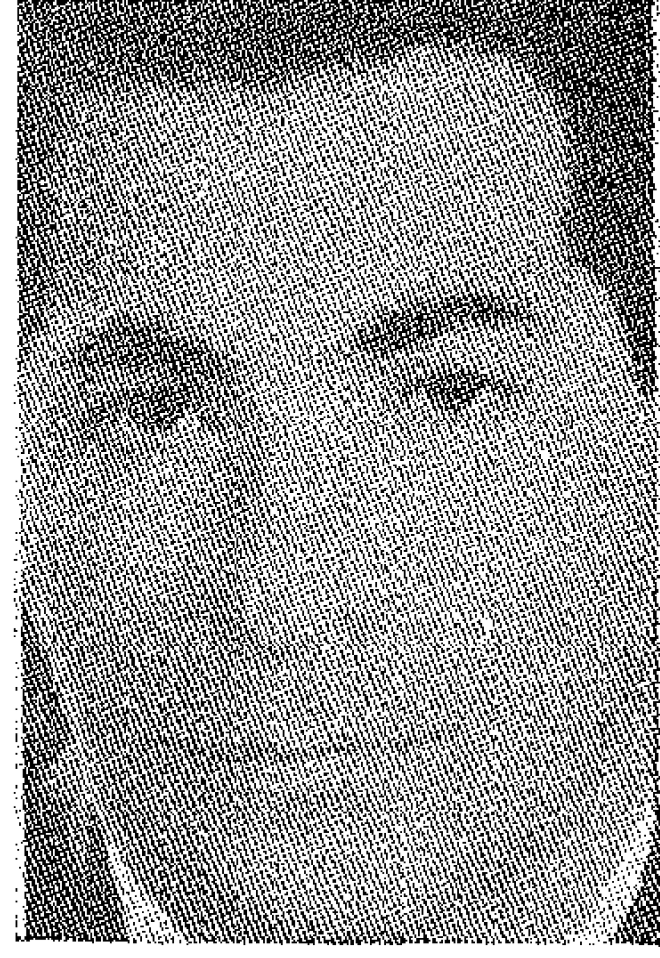
وأبرز الروايات التى توضح هذه الرؤية هى ، على سبيل المثال ، «**العراف**» و «**الغيرة**» لروب — جرييه ، و «**التغيير**» **لبوتور** ، و «**شخص ما**» لبانجيه .. هذه الروايات وكل روايات الاتجاه الجديد ، لا تهتم بمغزى أو حكمة أو فكرة أو دراسة نفسية لأنها تهتم بانسان اللحظة بلا ماض ولا مستقبل .

وربما كان مصدر حيرة قراء الرواية الجديدة هو الشكل الأدبى المستحدث وعدم وجود تحليل سيكولوجى يسير فى خط الرواية السيكولوجية أو الرواية الأخلاقية أو الرواية التقليدية .

ولكن مع مرور الزمن سيعتاد القراء هذا الجديد الذى سيصبح يوما تقليديا بدوره .

دولارزيس جاى

أنيس منصور



سبقت ناتالى ساروت كل كتاب « **الرواية الجديدة** » الشبان ـ روب ـ جرييه وبوتور وبانجيه وكلود سيمون ـ بأنهـا حاولت كتابة سلسلة من المشاهد وصفتهـا هى شخصيا بأنها « **محاولة لكتابة رواية** » واستبعدت من هـذه المشاهد كل معالم التشخيص المألوفة فى روايات القرن ١٩ وخصوصا عند بلزاك وفلوبير ودوستويفسكى • وكان سارتر أسبق النقاد الى وصف هذه المحاولة بأنها « **لا روائية** » •• ففى المقدمة التى كتبها لاحدى روايات ساروت قال عنها أنها « **رائدة الرواية اللا روائية** » • ولكن من المؤكد أن روب ـ جرييه هو أعمق كتاب هـذا الاتجاه ، وقد شرح فى مجموعة مقالات رأيه الشخصى فى « **الرواية الجديدة** » كما أن له تجارب سينمائية تؤكد هذا الرأى • ان روب ـ جرييه فى رواية مثل « **العراف** » أو « **الغيرة** » أو فى سيناريو مثل «**العام الماضى فى مارينباد**» يقف فى مواجهـة بلزاك من جميع النواحى • فبلزاك يعرف كل شيء من « الجزمة » الى « شارب » البطل ، ولابد أن يكون بطلا •• والجزمة لها دلالة جمالية ولكن دلالتها طبقية •• وبلزاك يصف شخصياته وصفا دقيقا ويحرص على أن يكون لها أسماء لأن الأسـماء ضرورية فى المجتمع البورجوازى •• هذه الشخصيات مرسومة بنفس العناية التى رسم بها تولستوى الحيوانات التى جاءت فى « **الحرب والسلام** » • ويعرف بلزاك كل شيء عن أبطاله كأنه أحـد الآلهة •• وهذا طبيعى بالنسبة للأدب والفن فى القرن ١٩ أى فى ظل نيوتن الذى ملأ الرياضيات والطبيعة بقوانين صارمة لدرجـة أن الله وصـف بأنه « **المهندس الكبير الذى يعرف كل شيء بالتحديد ومقدما** » •

ومن المألوف فى تاريخ الفكر الانسانى أن نجد فى عصر من العصـور علما سائدا كالطبيعـة أو الكيميـاء أو الرياضيات فتمشى العـلوم الانسـانية الأخرى فى ركابه وتتشكل به •• لقد كان الوضوح والدقة من أهم معـالم عصر نيوتن التى انعكست على أقـلام كبار الكتاب والفلاسفة فى القرن ١٩ •• عند بلزاك مثلا !

وعلى اثر ظهـور نظرية النسـبية ونظريات الاحتمالات الكبرى فى الهندسة كان من المألوف أن يسير الأدب والفلسفة فى ركاب هذه النظريات الجـديدة • فمثلا فى الفلسفة رأينا انتشار مايسمى بفلسفة « **كان** » **Asif** عند الفيلسوف الألمانى فيهنجر ، وهذا الفيلسـوف لم يتح له شخصيا بلوغ القرن ٢٠ ولكن الأثر الذى أحدثه كان عميقا فى نفوس الفنانين والأدباء •

وجاءت الثورة الماركسية فحطمت كل القوالب الثابتة كأن يقال« ان الفقير فقير بالضرورة وان الثراء حق مقدس للأغنياء وان الوراثة قانون ثابت » •• حطمت الماركسية كل هـذه الحقائق الكاذبة وأذابت الفوارق بين الطبقـات وغيرت مفهوم البطل فى التاريخ وأعطت أهمية خاصة للرجل العـادى وجعلت للأدب مهمة أخرى غير الترفيه هى التنـوير بقصد التغيير •

وساعد أيضا على تهيئة الجو الفكرى لظهور « **الرواية الجديدة** » ماحدث من تطورات فى علم النفس خصوصا عند فرويد عندما أصبح للاشعور والخـوف والأوهـام أثرا كأثر الـوعى والمنطق ووضوح الرؤيا •• هذا الأثر ساعد على السخط على كل ما هو تقليـدى فى المسرح ـ وحدات أرسطو ـ كمـا فى الرواية ـ واقعيـة بلزاك : فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بالمعنى الاغريقى وانما من الممكن أن يكون الخوف بطلا أو الانتظار أو الملل أو أحد الجسور أو أهل القرية أو المجتمع فلم يعد هناك بطولات فردية •• وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من البشر فحياتنا ليست كلها مليئة بالناس وانما مليئة بالأشياء •• أشياء تتعلق بالأشخاص : الورق والقلم والشـارع •• وعالم الرواية الجـديدة ملىء بالأشـياء ، انه تشيىء للعالم ، وكأن الكاتب قد تحول الى احدى فتيات الجورجون ، فكل مايراه يتحول الى حجر له دلالة انسانية ولكنه ليس انسانى • وأعتقد أن **د•ه• ويلز** لم يكن ساخرا عندما قال أنه يستطيع اصـلاح المجتمع عن طريق الأحذية ، فجلودها من الأغنـام الاسترالية ، ومضاعفة قطعان هذه الأغنام يساعد على رخص الأحذية وعندئذ ينفق الانجليز الفـارق فى الكتب والغـذاء الصحى وتحسين علاقاتهم بالشعوب الأخرى •• فعن طريق أشياء يمكن تحسين علاقات انسانية •

والفيلسوف الوجـودى **مارتن بوبر** عندما قسم العلاقات الانسانية بين الناس والأشياء جعلها على هذا النمو : علاقة أنا ـ أنت وعلاقة أنا ـ هو ، أما علاقة أنا ـ أنت فهى العـلاقات بين الناس : الصداقة والحب والخوف •• أما علاقة أنا ـ هو فهى علاقة الناس بالأشياء •• وهو يرى أن العـلاقات الانسانية يمكن تحويلها الى علاقة انسان بشيء ، فاذا اتخذت انسانا وسيلة أو مطية فقد حولته الى شيء ، فالذى يحب امرأة لمالها فقد حولها الى شيء •• ويرى بوبر أن مأساة الانسـان فى العصر الحديث أنه قد حول كل ما هو انسانى الى شيء مجرد من الانسانية وذلك بأن حول كل مايربطه بالآخرين الى جسور وأبواب ونوافذ •• وهذا هو التعريف الحقيقى للانسان عند الوجوديين وهو أن الانسان هو الحيوان الوحيد القادر على صناعة أدوات حياته ، ومعنى ذلك أن الانسان قد رد كل ماحوله الى عناصر أولية ، الى أشياء •• فاذا أصـاب الانسان حزن أو يأس لأنه بانسانيته قد قضى على الانسـانية فهـو لا يزال رومانسيا ، أما مدرسة الرواية الجديدة فقد اعترفت بهذه الحقيقـة الوجـودية وسلمت بها بدلا من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفا من مأساة انسان العصر •

ان كتاب الرواية الجديد يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهى الرواية فى أيديهم لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف فهى تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو •• وهذا معناه أن المؤلف ليس متأكدا تماما أى أنه لاينظر الى العالم بصورة يقينية ، فاليقين ليس من طابع العصر ولا انسان العصر ، ولم يعد من الضرورى أن يصف المؤلف أبطـاله بدقة أو بفهـم أو بوعى •• فنحن لا نعرف ماهى ملامح بطل قصة « **الغثيان** » لسارتر ولا صفات بطل قصة « **الغريب** » لكامى • ولماكس فريش روايتان واحدة عنوانها « **لست أنا** » والثانية عنوانها « **ليكن اسمى فلانا** » ، والروايتان تعالجان مشـكلة حقيقة الانسان وصفاته وحقيقة التاريخ الانسانى •• فتؤكدان أنه لاتوجد طبيعة انسانية ثابتة وأن الانسان متغير حسب

منجزاته وآماله .. وهذا يبين أن المؤلف لايمكن أن يعرف شيئا مؤكدا عن أبطاله لأنه لا يعرف شيئا مؤكدا عن نفسه .. ان فى فيلم **«العام الماضى فى مارينباد»** بطل وبطلة ، **اذا** صح أنهما بطلان ، لا يعرف أحدهما الآخر وانما يخيل للرجل أنه يعرف المرأة . ونحن لانعرف من هما بالتحديد ولكنا مسلمون بأننا أمام شخصيات ليس من الضرورى أن تكون مكتملة أو محددة . وليس فى الفيلم « **حدوتة** » أى حدث يقع ثم يتطور ويتعقد وأخيرا ينحل .. لأن هذا الاطار غير واقعى فلا يوجد فى الواقع مقدمات وعقد وحلول وبهذا الترتيب المنطقى وانما هى طبيعة العقل الانسانى الذى يمشى على قواعد فيفرضها على الواقع . ان العقل الانسانى كالعنكبوت يفرز قيوده وقواعده ويجعل هذه القيود والقواعد معطيات تمشى عليها الحياة اليومية . ومجرد التشكيك فى هذه القوالب يجعلنا نتشكك مرة أخرى فى كل ماهو ثابت ويقينى فى التاريخ لأن التاريخ قد كتب بصورة منطقية أى أن العقل فرض عليه قواعده التى لا وجود لها فى الواقع فأدخلها فى مجال الخيال المريح وأبعدها عن الواقع ، فهى صور منطقية ولكنها واقعية .

بعد هذا لا أستبعد أننا نفيد من تجارب الآخرين ولا أستبعد أننا نتأثر بهم حسب معطياتنا .. وقد رأينا **توفيق الحكيم** يجرب قلمه فى مسرح اللا معقول بيا طالع الشجرة وهى المسرحية الوحيدة التى لها دلالة وكل ماعدا ذلك من أعماله ليس الا تفسيرا وتكرارا لتمرده على وحدة الزمان والمكان من أجل القضاء على وحدة المسرح .. ومحاولة « **المسرواية** » ليست **جديدة** فالذى يقرأ « **طبول من الصفيح** » التى كتبها **جنتر جراس** يجد أن فصولا بأكملها ذات شكل مسرحى ومئات الصفحات لها شكل روائى .

لا مانع اذن من اختيار الاطارات التى تعجبنا مادام المضمون مفهوما ، فالفن ليس مضمونا ولكنه فى الدرجة الأولى شكلا . لا أستبعد والأمر كذلك أن تنتقل هذه المحاولة الى أدبنا . ان كل مدارس الأدب مرحلية ، فكل مدرسة تعبر عن واقع وكل واقع متغير ومعنى ذلك أن المدارس لابد وأن تتغير .. وكما اختفت الرومانسية والواقعية والطبيعية والسوريالية سوف تختفى « **الرواية الجديدة** » الا اذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الانسانى المعاصر .

أنيس منصور

جلال العشرى



لعل أهم ما يميز الفكر الغربى بعامة والفكر الفرنسى بنوع خاص ، هو أنه فكر ينطوى فى صميمه على « **قوة السلب** » ان صح هذا التعبير ، أعنى أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول « **لا** » فى الوقت المناسب بحيث يكون لقولة « **لا** » هذه من القوة ما لا نجده فى ألف قولة « **نعم** » وأمامك الفكر الفرنسى من أيام **«بسكال»** مارا **«بديكارت»** و **«فولتير»** و**«برجسون»** حتى نصل به الى **سارتر** سيد الرافضين . فكل مرحلة برفضها للمرحلة التى قبلها انما تساعد على تنمية الفكر عموما واستثماره فى الكشف عن الجديد ، ومايترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير .. تحرير من قيود القديم وتنوير فى ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى .

على أنه اذ كان الفكر هو صانع الأدب والفن على اعتبار أن كل عمل فنى أو أدبى لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلع عليه ما له من معنى ، فان ما قلناه عن الفكر يقال مثله على الأدب والفن ، وعلى « **الرواية الجديدة** » باعتبارها شكلا جديدا من أشكال النثر . فالرواية الجديدة كما نجدها عند كل من **روب - جرييه** و **روبير بانجيه** و **ميشيل بوتور** و **ناتالى ساروت** ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، انما هى فى صحيحها استجابة أدبية واعية للوضع الراهن الذى يمر به انسان الحضارة الغربية ، وضع القهر والحصر والاحساس باللاجدوى ، فانسان هذه الحضارة غريب ضائع فقد ايمانه بكل شىء وعبثا يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شىء من حوله عقيم ، وكل شىء من حوله قمىء وزرى . انه انسان فى حالة انفصام لا أقول انفصاما نفسيا ولا انفصاما ذهنيا وانما هو انفصام حضارى ، **فهو يضحك** بلا فرح ويبكى بلا حزن ويتألم بلا وجع واذا تكلم لم يقل شيئا .. وهو يعلم فى الوقت نفسه أن علاجه ليس فى يد الطبيب ولا الحكيم ولا الواعظ وانما هو فى يد الأديب أو الفنان .. فهو « **حالة** » هذه « **الحالة** » لا ينبغى أن توضع موضع « **تفكير** » ولكن يجب أن توضع موضع « **تعبير** » ومن هنا كانت الاستجابات الأدبية والفنية لهذه « **الحالة** » الحضارية .. الموسيقى الالكترونية ، الفن السوريالى ، أغانى الخنافس ، مسرح العبث أو اللا معقول وأخيرا الموجة الجديدة فى السينما ، والرواية الجديدة فى الأدب .

وتفسير ذلك **حضاريا** ، لا **فلسفيا** ولا **سيكولوجيا** ، أن انسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن الى واقع لم يجد بدا من احالة الواقع الى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته الى موضوع ، اضطر أسفا أو غير أسف أن ينبذ المنطق والنظام والمعقولية ليلتقى بالأشياء لقاء حيا مباشرا وكأنه يستنشق صباح الخلق الأول بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن اذا كان « **التعبير** » هو البديل الحضارى « **للتفكير** » فعلى أى نحو وبأى شكل يجىء هذا التعبير ؟

هذا هو السؤال الذى كانت «الرواية الجديدة فى الأدب ، مثل غيرها من الفنون « الجديدة » هى الاجابة المباشرة عليه ! فالرواية الجديدة بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى التى حاولت أن تعبر عن أزمة الانسان الغربى فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيرا عن هذه الأزمة لأنها كانت أكثرها اتساقا مع المضمون وأشدها تجانسا مع أزمة هذا الانسان. فالرواية القديمة سواء عند بروست وجويس وفرجينيا وولف ممن كتبوا قصة تيار الوعى ، أو عند أراجون وبريتون وبول ايلوار ممن كتبوا شعر اللا وعى ، أو عند كافكا وكامى وسارتر ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعا حاولوا أن يعبروا عن أزمة الانسان الجديد ، عن تفككه وتصدعه ، وقهره وانحصاره ، وفقدانه اليقين فى كل شىء ، وانتظاره لشىء لن يقع أبدا. ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة بطريقة كلاسيكية نموذجية ، صاغوها فى قالب الأدب التقليدى فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يثورون على هذا الشكل القديم ويأتون بشكل آخر جديد يتجانس فى التعبير مع ما يشعرون به وبذلك يعبرون عن الاحساس الجديد بطريقة أخرى جديدة فيكونون صادقين وحقيقيين فى وقت واحد .

وهكذا نجد أن « الرواية الجديدة » تتلخص فى أنها ثورة .. ثورة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية السيكولوجية أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعدت المضمون لتتناول الشكل أيضا فكانت ثورة فى الشكل والمضمون جميعا .

ومن هنا كان اتفاق كتاب « الرواية الجديدة » على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة تعبر عن أزمة الانسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الانسان بما هو غير انسانى ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة . وهذا ما نجده بشكل صارخ فى روايات «شخص ما» لروبير بانجيه ، و « الأساتيك » لروب - جرييه ، و « الدوائر » لناتالى ساروت . فكتاب هذه الروايات الثلاث خلقوا أجواء غريبة وغير مألوفة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الاطلاق . فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم لأنه لا تحت ولا فوق هناك ، والزمن تلاشى لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت الى اشارة والحركة الى صمت .

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية الى الغاية أو الأسلوب الموصل الى الهدف ، أعنى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعا من قبيل «التكنيك» لأن الوسائل نفسها تحولت الى غايات والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف . فالكلمة قد تقصد لذاتها .. لما فيها من موسيقى أو رشاقة أو رنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه اذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

وهكذا نرى أن خلق هذه الأساليب الجديدة فى « التعبير » الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولية انما هو مقصود فى ذاته لكى يؤدى فى النهاية الى خلق عمل فنى متكامل يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدى الى متعة فنية هى الأخرى من نوع جديد !

ولا يفهم من هذا أن « الرواية الجديدة » ، اذ تنبذ الشكل التقليدى القديم تنبذ معه المضامين الانسانية التى كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادىء وأخلاق، فكتاب الرواية الجديدة فى تأثرهم بالمنهج الفنومنولوجى الذى وضعه هوسرل ، منهج الوصف البحت للظاهرة ، وفى نبذهم فى الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف سيكولوجى أو ثيولوجى أو وجودى للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، انما يشيدون عالما جديدا وان كانت لبناته هى هى لبنات العالم القديم ، فالجديد هنا هو فى وضع هذه اللبنات وفى اقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التى قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت !

وعلى ذلك فالقيم والمبادىء والأخلاق كلها موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد .. بشكل خفى أو غير مرئى لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماما عن اصدار الأحكام !

وقد يخيل للقارىء انه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله .. أن يحل هذه الألغاز أو يفسر هذه الأحاجى أو أن يعيش لحظة واحدة فى صفحة من صفحات الرواية الجديدة، ولكن توهمه سرعان مايتبدد عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة هو من يجعله يألف هذه العوالم الجديدة ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان ، لأن براعته لا تتمثل فى مقدرته على الانهام أو الاقناع بل فى قدرته على اثارة الادراك ، ومن هنا اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسى لدى القارىء .. على مافى الكلمة من موسيقى ، ومافى العبارة من ايقاع ، ومافى الصورة من ايماء ، بل وعلى مافى الصفحة من تشكيل .. ومن هنا كانت العلاقة بين كتابة الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند روب - جرييه ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند روبير بانجيه ، ومن هنا أيضا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال الى لغتنا العربية بل الى أية لغة أخرى غير لغاتها الأصلية .

المهم أن هذه كلها معايير نقدية فى أيدى الناقد والقارىء على السواء ، بعكس مايظن البعض من أن الرواية الجديدة شىء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالى لا يمكن تمييز الجيد فيه من الردىء ، وبالتالى أيضا يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة !

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة من انتشارها فى هذا المدى القصير وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما بل وللجوائز العالمية الجديرة بالاعتبار .

ان الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة أعقد وأعمق وأثرى بالمشاعر الجديدة من الروايات التى يمدها الاطار التقليدى ، ذلك الاطار الذى انحصر فيه بلزاك وفلوبير وبروست وسيلين وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فان الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لخلق أشكال مغايرة تعبر عن أحاسيسهم المغايرة ، تلك الأحاسيس الجديدة التى عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها الأشكال الجديدة .. غير أن جديد النصف الثانى من القرن العشرين هو الذى سيلقى به كتاب المستقبل جانبا ليسمحوا لاحساساتهم الجديدة ورؤاهم الجديدة أن تخرج الى الوجود خلال الأشكال الجديدة .

ان الرواية تجدد نفسها ، وهى تبحث بالحاح واحتياج حقيقيين عن « **التقاليد** » الجـديدة .. فلا تقفوا فى طريقها ودعوها تخرج الى الوجود .. لتحيـا وتعيش .

والسؤال الآن هو هـذا .. هل نستورد « **الرواية الجديدة** » شتلة خضراء نزرعها فى أرض الواقع العربى ليحذو حذوها كتابنا المعاصرون !

فى رأيى أن « **الرواية الجديدة** » نبات أجنبى خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتا أخضر لزراعته فى واقعنا العربى المغاير ، انما هو « **تهجين** » لا ينفع وقد يضر ، وانما الذى ينفع هو استيرادها « **ثمارا** » ناضجة .. نتذوقها ونهضمها لا على سبيل الاستهلاك وانفـاق العملة الصـعبة ، ولكن على سبيل التمثل والاستيعاب والافادة منها فى التعبير عن ذواتنا الاصيلة برواياتنا الخاصة دون أن نعزل فى الوقت نفسه عن التيارات الابداعية فى العالم كله .

جلال العشرى

رشاد رشدى



الرواية الجديدة هى محـاولة أخرى للخروج من القيود الشكلية القـديمة سبقتها محـاولات مستمرة فى الشـعر والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية .

هذه المحـاولات جميعها تدور حول التـكنيك مـع التركيز على الاسلوب الانطباعى الذاتى الذى بدأه **جويس** و **بروست** و **سارتر** .

والرواية الجـديدة تقتـرب اقترابا شديدا من المسرح الذى أفادت منه فى التخلص من أسـلوب السرد والانتقال الى الأسـلوب التعبيرى للكشف عن اللحظات اللا شعورية . هذا الأسلوب الجديد ليس نتيجة لظروف اجتمـاعية خاصة ولكنه نتيجة لرؤى فنية أدركت أن الحياة لم يعد يغلب عليها المنطق ولم تعـد تتصف بالمعقـولية كما كان يحدث فى القرن التاسع عشر وماقبله .

لقد تغـيرت رؤية الانسـان للكون وأصبح ينظر اليـه نظرة كلية شاملة بعيدة عن « **التجزىء** » ، بعيدة عن « **التمنطق** » ، وبعيـدة أيضـا عن « **التعقل** » . فالحلم والجنون والهدوء والاضطراب والطيبـة والشر والنجـاح والفشل .. كلها أشياء موجودة وكلها صفات يتصف بها كل انسان ولا ينفرد بواحدة دون الأخرى .

والفنانون الجدد يلقون الضـوء على الحقيقـة الكلية وليس كما فعل ديكنز عنـدما كان يختـار جانبا واحـدا من الشخصية .

والاختـلاف بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة هو فى الواقع اختلاف فنى وليس اختلافا اجتماعيا .. فالعصر الحـديث يتميز بأنه أصبح لا يؤمن بالتطور (**نظرية داروين**) بعكس القرن التاسع عشر الذى كان غارقا فيه .. فقد جاء **فرويد** بتحليله النفسى وجاء **اينشتين** بنظرية النسـبية ليصبا كل اهتمامهما على الانسان الفرد وعلى الكون الذى انعدم فيه المنطق والعقل وتحكمه .. وها هو **يونسكو** يؤكد أن العـلم أثبت امكان وجود قيام فرصة الصدفة وتكرارها بلا قوانين ولا نظم . كمـا أثبت أن ١ + ١ ليسـا بالضرورة يساويان ٢ .

ومن هنـا أصبح التجريد وراء كل الفنون الحديثة ، ففى الموسيقى نجـد ان سيمفونيات **سترافنسكى** تبـدو لاول وهلة « **دربكة صوتية** » بينما هى فى الحقيقة تحمل رؤى رهيبة تعبر عن العصر الحديث ومآسيه .

والفنون الحديثة عموما هى فنـون ايحائية أكثر منها فنون تقريرية .. ومتلقى الفنون الحديثة يواجه صعوبات لم يلتق بها متلقى الفنـون القديمة ، وذلك أن على الأول أن يكون متحصـنا بتربية ذوقية وفنية عالية ومتمتعا بحس رهف سـليم ومدربا تدريبا ثقـافيا مرتفعا بينما المتلقى الغير مشبع لايمكنه أن يسـتقبل اشعاعات العمـل الفنى الحديث .

والنقد فى هـذا كله يلعب دورا خطيرا لا أعتقـد أنه يقـوم به حتى الآن .

أما أن يجرب كتابنا الكتابة بالطريقة الجديدة فأمر قد حدث بالفعل منذ رواية « **اللص والكلاب** » لنجيب محفـوظ وحتى « **ثرثرة فوق النيـل** » لنجيب محفوظ أيضا ، وأيضا « **ثقوب فى الثوب الأسود** » لاحسان عبد القدوس . فهى روايات تسير فى خط « **الرواية الجديدة** » بل وتنبع منه .. ويخطىء من يقول ان « **الرواية الجديدة** » أو الفنون الحديثة عامة هى نتـاج مناخ حضارى معين أو ظروف اجتماعية خاصة .. فالفنان . فى كل مكان وزمان تنبع رؤيته من خلال العالم كله وليس من داخل عالمه المتفرد .

وجاهل من يقـول ان « **الرواية الجديدة** » أو الفنون الحديثة عامة غير مفهـومة .. ففهمها متوقف على مـدى ثقافة الانسان وتكوينه .

د. رشاد رشدى

سعد الدين وهبه



لم أطلع على أعمال كثيرة لكبار كتاب « **الرواية الجديدة** » فى فرنسا ، ولكنى أعتقد أن الرواية الجديدة لم تستقر بعد حتى داخل فرنسا نفسها ٠٠ فهى لازالت تسمية تضم محاولات فردية لا أستطيع أن أحمل الادب الفرنسى نتائجها ٠٠

وعلى هذا يمكن مناقشة كل عمل بالنسبة لكاتبه دون ربط هذه الأعمال جميعا باتجاه واحد ٠

أما اذا نظرنا الى «**الرواية الجديدة**» من الخارج على أنها اتجاه ، فهو اتجاه عام بالنسبة لأوجه الفنون المختلفة : المسرح والرواية والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى ٠٠ ووجه الغرابة، فى حالة الرواية الجديدة ، هو تأخرها عن هذه الفنون جميعا ، فالمفروض أن الرواية هي أسرع الوسائط عكسا لاتجاه الكاتب ٠٠ فالمسرح ، مثلا ، يحتاج الى مخرج وممثلين وكذلك السينما ، أما الرواية فهى كاللحن الذي يعزفه صاحبه ٠٠ هذه الظاهرة ، ظاهرة تأخر الرواية تؤكد أننى لا أستطيع القول بأنها أصبحت مدرسة أو اتجاها يمكن مناقشته على أسس علمية وفكرية !

واذا نظرنا الى « **الرواية الجديدة** » من وجهة نظرنا ككتاب نعيش نفس العصر فاننا لا نستطيع أن ننزع أعمالها عن بيئتها ومجتمعها ، فكتابها يصدرون عن مكونات حضارية وثقافية ويعيشون فى صراعات لا نحس بها لأنها بعيدة عنا كل البعد ٠٠ وعلى هذا فان اتجاهاتنا ، حتى الجديدة والمتطورة ، لا يمكن أن تسير فى ركب اتجاهاتهم ٠٠ فالأعمال الفنية لا تولد « **لقيطة** » ولكنها بنت المجتمع وظروف هذا المجتمع ٠

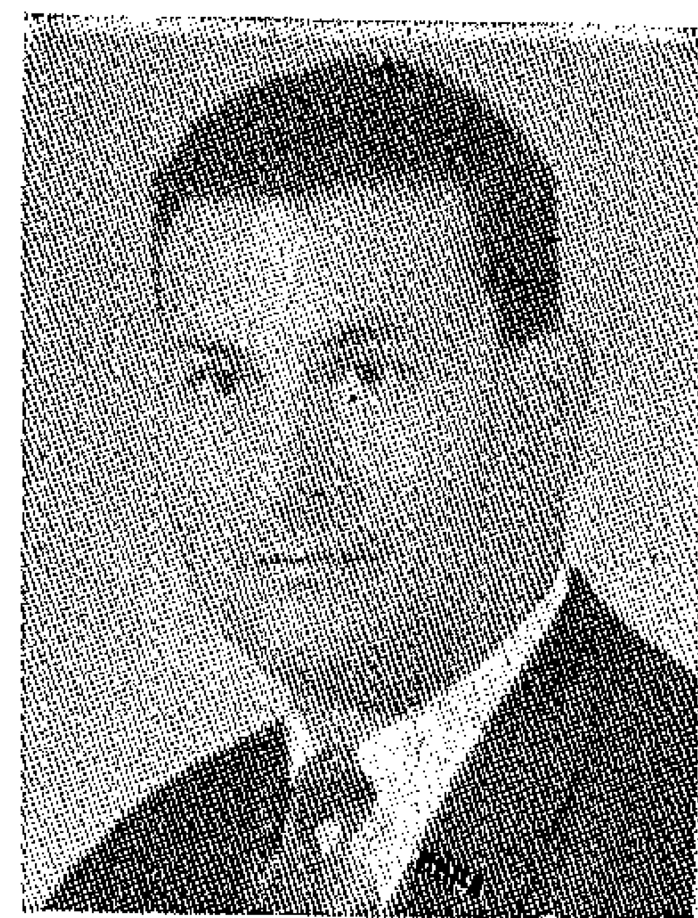
واذا تأثرنا باتجاهاتهم ، والمثال هنا هو الرواية الجديدة ، فان تأثرنا عادة مايكون تأثرا بالشكل دون المضمون ٠٠ فلكى يكون عملنا صادقا لابد وأن يكون مضمونه مصريا أو عربيا ٠ ان التأثر بطريقة تشيكوف أو بريخت أو غيرهما ، فى المسرح ، لا تعنى أكثر من التأثر الشكلى الذى من حق أى كاتب فى أى مكان أن ينهل منه ٠٠ هذا التأثر شبيه بالعزف على آلة عزف عليها عازف آخر من قبل ولكن اللحن فى الحالتين مختلف وخاص ٠

على أنى أحب أن أقول ان أعمال كتابنا الأخيرة لا تدخل فى نطاق التأثر، وهو عمل مشروع ، لأنها لا تعدو أن تكون تقليدا مباشرا ٠٠ وأحب أن أقول أيضا انها كانت « **موجة تقليد** » وانتهت أو سوف تنتهى قريبا ٠

أما الموجة الحقيقية ، موجة « **الرواية الجديدة** » فى فرنسا ، فانى كقارىء أتلقى أعمالها بسعادة كبيرة ٠٠ كبيرة جدا ٠٠ وباحساس غريب بالتعاطف !

سعد الدين وهبه

عبد الفتاح الديدي



يمثل النقد المعنوى فى الغرب ثلاثة نقاد مشهورين هم : **ميشيل بيتور وجورج بوليه وبيير ريشار** ٠ ويطلق على الأدب المعنوى فى اللغة الفرنسية اسم « **الأدب التسيماتك** » نسبة الى تيم الفرنسية وتيما اليونانية بمعنى الموضوع أو المضمون أو المادة المعنوية أو الفكرة المعروضة ٠

وقد لعب هذا الاتجاه دورا كبيرا فى تأييد الرواية الجديدة ٠ وشاركت أنا شخصيا فى هذا الاتجاه منذ سنة ١٩٤٩ بسلسلة مقالات فى مجلة « **الثقافة** » القديمة فى فترة اشراف **الدكتور زكى نجيب محمود** عن المعنى الأدبى وعن الأدب معناه ومبناه وعن أبعاد الشعر ٠٠ ولكن ظهور هذا الاتجاه تحقق فى فرنسا بصورة قوية ابتداء من سنة ١٩٥٢ وصار يمثله أول الأمر « **أدباء النظرة** » الذين أطلق عليهم بعد ذلك اسم « **الرواية الجديدة** » ، وصار اسم **ميشيل بيتور** من أبرزهم الى جانب **ناتالى ساروت وألان روب جرييه وكلود سيمون وكلود مورياك** ٠ ومما يذكر أن **ميشيل بيتور** من مواليد سنة ١٩٢٦ بفرنسا وقام بتدريس اللغة الفرنسية بمصر لطلبة مدرسة المنيا الثانوية طيلة سنة ١٩٥٠ ــ ١٩٥١ وأعطى تفسيرا للفن المصرى القديم على أساس من نظرية فى المكان (**عبقرية المكان ــ باريس سنة ١٩٥٨**) وترجم عن الانجليزية كتاب جورفيتش عن « **مجال الوعى** » ٠

ولما كان المؤيدون لهذا الاتجاه قد اعتمدوا اعتمادا قويا على فكرة الخيال واستمدوا المعانى من منطقية خيال متعدد الأوجه والنوافذ فقد ظن الكثيرون أنهم يمثلون اتجاها نفسيا أو أنهم يقيمون أعمالهم على اللاشعور؛ واعتقد بعض الباحثين أن الاتجاه المعنوى الجديد فى الرواية ينطوى تحت ألوية المعارف والعلوم التى يهتم بمقدماتها **كعلم النفس وعلم الاجتماع أو علم الجمال** ٠ والحقيقة هى أن هذا الاتجاه يستفيد من كل علم دون أن يخضع الا لشيء واحد وهو موازين الأدب الخالص أو نظرية المقاييس الأدبية البحتة ٠ أي أن الأدب المعنوى يتجاوز باستمرار كل المعارف والعلوم من أجل تحقيق الأدب فى حد ذاته أو تحقيق الأسس الأدبية للأدب ٠

ذلك أن الأدب المعنوى يقرر استغلال

العمل الفنى عن أى مؤثرات نفسية أو اجتماعية بحكم خضوع هذا العمل الفنى لمقاييسه هو الخاصة به . ولايعرف الأدب المعنوى قضية الفن للفن أو الفن للمجتمع لأنه لا يكتشف مقدما بل يكتشف مؤخرا . وتستطيع الرواية التقليدية أن تشيع بين سطورها مفهوما كاملا سلفا أو أن تقوم بتفسير موضوع متقن مدروس ، وكان استندال يعنى ازاحة الستار عن تفسير أعطاه مقدما لشخصية **جوليان سوريل** عندما الف « **الأحمر والأسود** » ، وكذلك الأمر فى **مدام بوفارى** من تأليف **فلوبير** حين استطاع أن يبرز فى هذه الرواية مفهومه الخاص عن شخصية (**اما**) ، أى أن الرواية التقليدية شىء معد سلفا على صورة تفسير .

أما الرواية الجديدة فلا تقبل أى تفسير سابق . انما تتحقق الرواية الجديدة باستكشاف دلالاتها المعبرة . فالرواية الجديدة حقيقة لم تفك رموزها بعد . وأى تفسير نفسى للدلالات هو تفسير خاطىء لأن العمل نفسه يحتوى على عناصره ومقوماته ويخضع لمقاييسه فى حد ذاته بقدر الأصالة التى يحملها، كذلك لا يسهل العثور عادة على تفسير جاهز أو على دراسة مستوفاة فى الرواية الجديدة . ولكنها تستحيل شيئا فشيئا الى موضوع للفهم والمعرفة . اذ تعتمد الرواية الجديدة برغم استنادها فى فنها الى حركية الخيال والى تعددية أوجه الابداع الفنى فيها (**انظر رواية « قصة عجيبة » سنة ١٩٦١ ص ٢٦٥ لميشيل بيتور**) على ذهنية شديدة وعلى التجاوب مع حساسية العصر فى نظرية الأدب ولا تتنكر لايحاءات الواقعية المعاصرة .

ولا شك فى أن **بيتور** هو أوضح نموذج للنقد المعنوى وللرواية الجديدة على السواء . ومن المؤكد أن الرواية الجديدة قد انطلقت مع **جيد** فى روايته « **المزيفون** » سنة ١٩٢٥ ومع **لوى فردينان سيلين** سنة ١٩٣٢ فى روايته « **رحلة فى آخر الليل** » ، وجاء **بيتور** فكان النموذج الواضح المحدد الأقرب الى الكمال .

بل واستطاع بيتور أن يستفيد من تجربة **بروست** وأن يتغذى من رافدى الوجودية والظاهرية . وعندما أظهر روايته « **التبديل** » سنة ١٩٥٧ أحدث تأثيرا قويا على الأجواء الأدبية بحيث ظهر له مقلدون وتلاميذ ومشايعون .

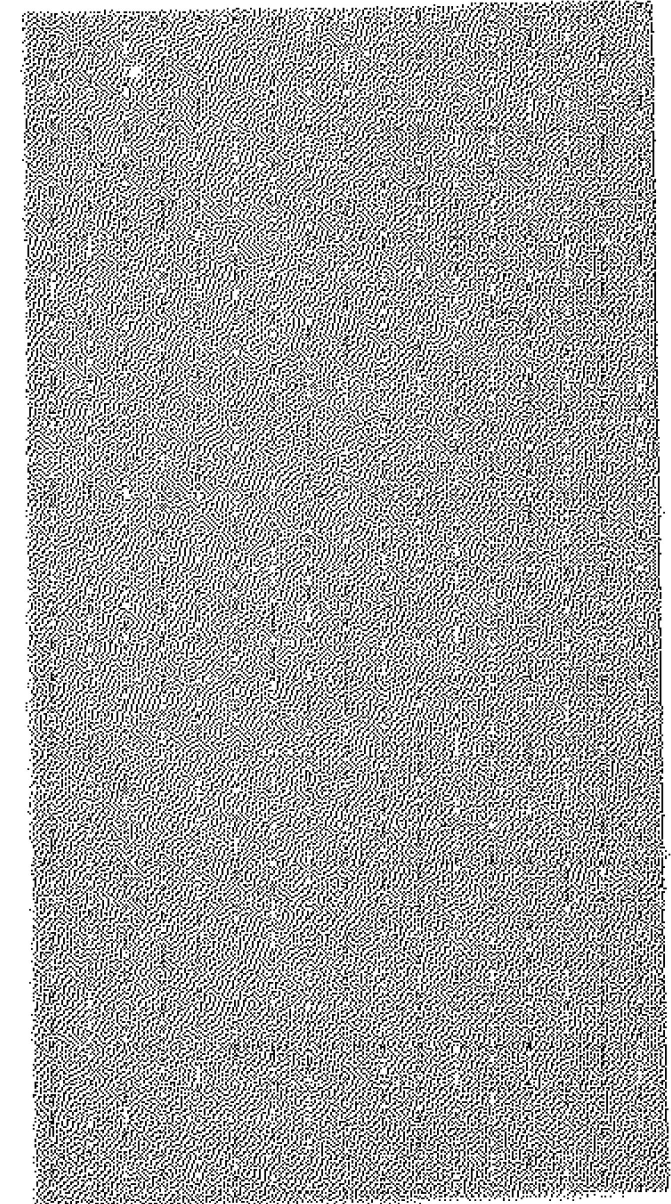
وليت المجال كان كافيا هنا لتحليل هذه الرواية « **التبديل** » . واكتفى بأن أشير الى أنها رواية بطلها رجل اسمه **ليون ويلمون** وتجرى وقائعها أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة فى قطار باريس — روما . وتدور أحداث الرواية خلال ذكريات وحوار مستمر يعقده **ليون ويلمون** بينه وبين نفسه مخاطبا روحه فى صيغة « **أنتم** » ، فقد أقفل دونه الباب فى مقصورة القطار كما يقفل على المرء وعيه وضميره وفكره . وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويدور بخلده حينذاك أن يطلق زوجته من أجل الاقتران بعشيقته فى روما . انه يتردد على روما بحكم عمله فى الدرجة الأولى أحيانا وأحيانا أخرى فى الدرجة الثالثة كما هو الحال الآن بحكم شوقه الى عشيقته **سيسيل** الموظفة بسفارة فرنسا فى روما ، وكان هو مديرا لمكتب للآلات الكاتبة فى باريس. وكثيرا ما حرضها على أن تترك عملها فى روما لتأتى الى باريس ويتزوجها . وتبين أن حبه لها انما هو تكرار لتجربة حبه **لهزييت** زوجته الحالية وأم أولاده حين قضى معها شهر العسل فى روما . فكأنه يتحسس مواضع التجربة الأولى ويستعذب موضوعها فى شخص سيسيل التى يعيش معها طليقا فى أجواء روما .

والخطأ كل الخطأ فى تصور هذه الأحداث كأنها أدب ذاتى أو تفسير نفسى . اذ لا يوجد شىء ينتمى الى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتى المحض على الوقائع . وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع الى الوجود فى صورة ظاهرة معروفة بغير أدنى تعقيد نفسى .

عبد الفتاح الديدى

عبد القادر القط



فى رأيى أن الرواية الجديدة ، شأنها شأن مسرح اللا معقول ، بدعة قوامها الرغبة فى التجديد وحده دون الاهتمام بأى شىء آخر .. هذه البدع ، التى كثرت فى الربع قرن الأخير ، تتحول الى عدوى تنتقل بين شباب الجيل الواحد الذى يعيش فى ظروف مناخية واحدة ثم بين الذين يعيشون فى ظروف حضارية واحدة .

وهكذا نجد أن معظم الاتجاهات الأدبية والفنية الحديثة قد سرت بالفعل بين جميع الأدباء والفنانين فى جميع أنحاء العالم ، ولكن هذه الموجات العارمة قد تصلح فى بيئة بعينها غالبا ما تكون هى البيئة التى هبت فيها الرياح والعواصف المسببة فى فورة هذه الموجات ، بينما لاتصلح فى بيئة أخرى، لذلك نجد أن عنصر الصدق على الأقل، قد توافر فى أعمال أدباء وفنانى البيئة الأصلية أكثر مما يتوافر فى أعمال أدباء وفنانى البيئات المقلدة .

على أن الصدق وحده ليس المقياس الحقيقى للفن ، فالطفل حين يلهو ويعبث يأتى بأشياء يمكن ادخالها فى نطاق الفن لأنها صادقة ، هذا اذا كان الصدق هو الفن ، وان كان الصدق هو حقا أساس الفن .

وفى رأينا أن كل الاتجاهات الحديثة سواء فى الفنون التشكيلية أو فى المسرح أو فى الرواية .. هى شىء من لهو وعبث الأطفال أو هى « **تسالى** » يمارسها أناس لا يجدون عملا جادا

يقومون به أو هي « لفتات » يجتذب بها الفاشلون أنظار الجماهير والنقاد الذين لا يلتفتون اليهم ٠

ولا أعتقد أن هذه الموجات يمكن أن تنتقل الينا انتقالا حقيقيا ، لأن مبدعيها أناس عانوا مرارة الحروب وخرجوا منها بهذه المفاهيم وتلك الرؤى ، بينما نتصف نحن بالهدوء والسكينة والبساطة، ولم نمر بمثل ظروفهم ، فكيف اذن نعبر عما لا نحس به !

د٠ عبد القادر القط

لويس عوض



ان الرواية الجديدة لا تتجاوز أن تكون رد فعل عنيف ضد الرواية السيكولوجية كما كانت الرواية السيكولوجية رد فعل عنيف ضد الرواية التقليدية القائمة على السياق التاريخي للأحداث والتي يمكن أن نسميها « الرواية التاريخية » بالمعنى الفلسفي٠

وربما كانت كلمة الرواية في اللغات الأوروبية خير مفتاح لنا الى طبيعة الرواية التقليدية ، فلكلمة التاريخ History وكلمة الرواية Story وكلمة أسطورة بالعربية كلها كلمات تنتمي الى عائلة لغوية واحدة وهي الأساس في كلمة Historia اللاتينية وهي كلمة شمل مضمونها كل المعاني من الخرافة الى التاريخ بالمعنى العلمي ٠ فان كانت الفكرة والتسلسل الزمني والمنطقي للأحداث على نطاق الأفراد كانت رواية وان كانت على نطاق الدول والشعوب كانت تاريخا ٠ فالتسلسل الزمني للأحداث هو الأساس في فكرة القدماء عن الرواية وقد ظل هذا هو طابع الرواية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، أي حتى ظهور علم النفس بالمعنى الحديث لا بمعنى السحر والكهانة ٠ ومن الظواهر الغريبة في تاريخ الانسانية أن علم الفلك أسبق من علم النفس ، ومعنى هذا أن الانسان بدأ يكتشف الكون الأكبر قبل أن يكتشف نفسه ٠

ومن فكرة التسلسل نحو غاية منطقية ظهرت فكرة البناء الروائي الفني كما ظهرت فكرة البناء الدرامي من احساس الانسان بنقائص الحياة أو الحوار والصراع بين الانسان والانسان وبين النفس والنفس ٠٠ وقد ظل هذا الطابع هو السائد الى أن جاء فرويد أو الثورة على العقل والعلم والمنطق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ٠ اهتم الفنان بالبحث داخل نفسه بعد أن كان يبحث خارجها ، أي انه انتقل من الموضوعية الى الذاتية في فهم الكون ، تجلت هذه الثورة في روايات **بروست وجويس وفرجينيا وولف** ٠ ويكفي أن نذكر أن جيمس جويس كتب « **اوليس** » من مليون كلمة ليصور ما يجري في قلوب وعقول ثلاث أو أربع شخصيات خلال ٢٤ ساعة ٠

ومن هنا نشأت مدرسة تيار الوعي (**بروست ، جويس**) وتيار اللا وعي أو السيريالية (**بريتون**) ٠ وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الرواية الجديد كرد فعل قوي لها لتقول للناس ليس المهم هو استقبال الناس للعالم الخارجي ولكن العالم الخارجي هو المهم ، والانسان فيه مجرد اكسسوار لا يختلف عن المائدة والسيارة ٠

وهذا الاتجاه وكل الاتجاهات الجديدة جاءت نتيجة لتعقد الحضارة الصناعية الأوروبية ، ومن المؤكد أن مشكلات هذه الحضارة لا توجد عندنا وبالتالي لا تصلح مادة لأدابنا وفنوننا ٠

د٠ لويس عوض

نجيب محفوظ



قرأت الرواية الجديدة ولم أخرج بمفهوم معين ولا بمتعة فنية من أى نوع . صحيح لم أقرأ لكل كتاب هذا الاتجاه ولكنى قرأت لقطبيه اللذان يمثلان مدرستى هذه الموجة وهما **روب-جرييه ، وناتالى ساروت**. فالأول يلح على وصف الأشياء بقدر ما تلح الأخرى على وصف الحالات النفسية . وكتاب كل منهما فى حدود الجملة واضح ولكن الكل فيه غير مبرر ولا مفهوم . وهما معا لم يضيفا الى شيئا بل أضاعا على وقتا كنت فى حاجة اليه ، زد على ذلك شعورى بالاجهاد أثناء « **عملية** » القراءة التى أثارت فى نفسى الضجر عند الانتهاء منها . وتساءلت ماذا أرادا أن يقولا ؟ ولماذا ؟ وما ذنبى أنا فى أن أعانى مما قالاه طالما أنه لا يضيف الى شيئا ولا يمتعنى بشيء ولا يحرك عندى أداة استقبال الكلمة وهى الذهن الذى لا يتقبل الكلمة الا اذا كان لها معنى ، فهو ليس كالعين، اداة استقبال الفنون التشكيلية ، وليس كالأذن ، اداة استقبال الموسيقى ، اذ أن هذين الأداتين الأخيرتين قد يكفيهما الامتاع الحسى دون تطلب لمعنى واضح أو مفهوم محدد .

لذلك أرحب بالتطور الذى حدث فى هذين النوعين من الفكر بل أرتاح اليه فى شتى مذاهبه من الانطباعية. والتكعيبية والتأثيرية الى التجريدية والسوريالية فى الفنون التشكيلية ومن الكلاسيكية الى الألكترونية فى الموسيقى ، وان كنت أرجو أن تكون هذه المذاهب لها ما بعدها .

كذلك أرحب بالمسرح المتطور من الرمزية والتعبيرية الى اللامعقول وأحب أن أقول ان اللا معقول مفهوم جدا وواضح جدا ومعقول جدا ، فعلى الرغم من التداخل فى الحوار والمونولوج الداخلى وعدم منطقية الأحداث وعدم ترابطها (**وكلها أدوات مأخوذة من الرواية فهى أسبق الى التطور من المسرح**) الا أن القارىء يمكنه الربط بين هذه الأشياء جميعا ويخرج فى النهاية بفكرة أراد أن يعبر عنها الكاتب .

وكتاب اللا معقول قد وفقوا فى الاهتداء الى شكل يستوعب مضامينهم بحيث لا يصلح له أى شكل آخر . فالمضمون هو الذى يبحث عن شكله . ومن الممكن جدا أن أهتدى الى موضوع لا يصلح له شكلا الا « **المقامة** » عندئذ سأكتب روايتى بطريقة « **المقامة** » دون أن أبالى بشيء .

ويجب أن نفرق بين رواية اللامعقول التى سبقت مسرح اللا معقول على يد **بيكيت** وبين اللا رواية أو الرواية الجديدة . فالأولى لها رؤى أما الثانية فمجدبة وعميقة .

وأنا على استعداد لأن أفهم وأقتنع اذا استطاع أحد ذلك لأنى لا أحمل للرواية الجديدة أى أحقاد ولا أقف ضد التيارات الجديدة ولا أغلق نفسى فى تيار بعينه ، ولكن لا أعتبره أدبا أو فنا ما لا يحتوى على قيمة فكرية ولا أعتبره أديبا أو فنانا من لا يؤمن بقيمة انسانية .

أما أن تنتقل هذه الموجة الى كتابنا فأمر يتوقف على الكاتب نفسه اذ يقتضى أولا أن تكون له الفلسفة المجهولة بالنسبة لى والتى تقف وراء **روب - جرييه وساروت** فى أعمالهما .

نجيب محفوظ

وحيد النقاش



« **الرواية الجديدة ؟** » من ذلك الذى يستطيع أن يصدر حكما نهائيا عليها ؟ انها ، كالمسرح الجديد ، ضرورة . نعم، بكل ما فى الضرورة من حتمية لا يمكن انكارها أو التغاضى عنها . هى الشكل الذى ابتدعه روائيو النصف الثانى من القرن العشرين للتعبير عن انسان النصف الثانى من القرن العشرين . بذورها كانت مدفونة فى أعمال كتاب نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن . لها آباء مباشرون وأجداد يبعثون اليوم . دستوفسكى وجويس وكافكا وسارتر وكامو .

ومنذ مائة عام بالضبط وقف كاتب شاب مجهول عمره ستة وعشرون عاما فى المؤتمر العلمى بمدينة **ايكس - أون - بروفانس** بفرنسا يبسط وجهة نظره الروائية فراح يتحدث عن **داروين ولوكاش وكلود برنار** لكى يحدد حركة أدبية جديدة اسمها الطبيعية . هذا الكاتب اسمه **اميل زولا** . وأخذ يصنع

بعد ذلك خطوط لوحة أدبية عريضة عنوانها « **التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة في ظل الامبراطورية الثانية : عائلة روجون ماكار** » ، معتمدا على نظرية لوكاش في الوراثة ، تلك النظرية التي ثبت بطلانها فيما بعد • وفي عام ١٨٩٥ كانت النزعة الطبيعية قد انهزمت في معركة البقاء وأسلمت مكانها للرمزية • فهل يعني ذلك أن الرواية الطبيعية قد انتهت وأن كل ما أنتجته من أعمال لا يمكن أن يقرأ اليوم ، أو هو بالأحرى أفقر من أن يعطي للقارىء المعاصر خبرة جديدة أو متعة فنية ؟ كلا • واليوم تشهد فرنسا بعثا عظيما **لاميل زولا** • حتى كتاب الرواية الجديدة أنفسهم يعيدون قراءته باهتمام • ويؤكد **ميشيل بوتور** أن في رواياته صفات كثيرة تستعيدها « **الرواية الجديدة** » اليوم •

لم يمت زولا اذن ، ولم يتلاشى فنه تحت عين العصر الحديث التي اكتشفت فساد نظرياته ، وكذلك لم تمت الرواية القديمة ، بل انها قد تعيش أكثر مما نتوقع • والرواية الجديدة هي اضافة الى التراث الفني للبشرية وليست بدون جذور • أقول انها اضافة مفتوحة •• **الان روب جرييه وناتالي ساروت** وسواهم لن يكتبوا مثل أسلافهم ، هذا طبيعي ، ولكن أعمالهم لن تمحوا أعمال السابقين ، لأن الفن الروائي هو التراث الخالد العريق جدا والمعاصر جدا في نفس الوقت والذي يضيف اليه كل فنان نفسه •

الرواية العربية تنتظر كاتبها الجديد، لابد أنه سوف يقف على قمة أعمال نجيب محفوظ الأخيرة • فنجيب محفوظ يتجدد دائما ، ويلحق بالركب العالمي دون انقطاع • غير أن الرواية الجديده في لغتنا لم تكتب بعد ــ ربما كان كاتبها مازال يتكون • وربما خطف المسرح الأبصار قليلا في هذه المرحلة • الا أننا لابد وأن نعود الى الرواية •• حتما •

بالمناسبة •• الرواية الجديدة ليست مذهبا فنيا متكاملا • صحيح أن كاتبها الفرنسي الأول **آلان روب جرييه** جمع عدة محاضرات في كتاب صغير أطلق عليه« **نحو رواية جديدة** » (سوف تظهر ترجمته العربية هذا الموسم) ، ويعتبره المتحمسون البيان أو المانيفستو الذي يقرءون فيه نظرية متبلورة عن الأسس الفلسفية والفنية للرواية الجديدة ،الا أننا دائما نفاجأ بأن لكل كاتب عالمه الخاص وأسلوبه الخاص وقاموسه الخاص في التعرف على الأشياء والحياة • **الان روب جرييه** يختلف عن ناتالي ساروت ، وهي بدورها تختلف عن **مرجريت دورا** ، اذا اعتبرنا تلك الأخيرة من كاتبات الرواية الجديدة •

الناقد الدءوب يمكن أن يجد صدى خافتا ومتفرقا لتلك اللغة التعبيرية الجديدة في أدبنا العربي الحديث ، كنت أقرأ قصصا قصيرة لكاتب عراقي اسمه **فؤاد التكرلي** ، وبعض الأعمال لجبرا **ابراهيم جبرا** ، لمحات خاطفة في أقاصيص **يوسف ادريس** ، نقرأ اليوم كاتبا جديدا هو **أحمد هاشم الشريف** ، هل من هؤلاء ينطلق الأسلوب الجديد للعمل الروائي ؟ أعتقد • نحن بحاجة اليه بكل تأكيد •

وحيد النقاش

يوسف ادريس



ان ما يسمى بالرواية الجديدة ، وهي ليست جديدة تماما ، اتجاه نشأ في القصة الأوربية المعاصرة بعد استنفاد أو بعد ما خيل للكتاب أنهم استنفدوا كل الوسائل التقليدية للتأثير في القارة • ولكني أستطيع أن أسميها ، بلغة الطب ، « **حالة** » أكثر منها اتجاه ، وهي حالة انتابت الكتاب والقراء على حد سواء •

أوربا الآن في عنفوان النضج الصناعي والتكنيكي •• ونفس الفنان الذي كان منتهى آماله ، منذ سنين قليلة ، أن يصل الى هذا الاكتمال الصناعي أن أصبح يتبرم به ويثور عليه وعلى كل ما خلقه من عصر ومشاكل جديدة • انها حالة تعبر ، في رأيي ، عن عدم توافق بين جيل من الفنانين وبين عصرهم • انهم يرفضوه •• ولكن طاقة الأحلام عندهم لا تستطيع أن تخلق في الخيال مجتمعا جديدا مثلما كان يحلم مفكرو وفنانو القرن التاسع عشر بالاشتراكية كخلاص من الرأسمالية الفتية الضارية •

الاشتراكية الآن لم تعد حلما ، أصبحت حقيقة •• ويبدو أن الحلم بها كان لدى بعض الناس أروع وأوقع •

المجتمع الصناعي الأوروبي المعاصر ضاقت عنده طاقة الحلم فأصبح المتنفس الوحيد هو الرفض والتبرم واللا انتماء والهلوسة •• وهي الخطوط العامة للرواية الجديدة •

الوضع هنا مختلف ، نحن وان كنا نصنع بطريق اشتراكي الا أننا لم نفقد القدرة على الحلم وتخيل « **الجنة** » حتى ولو بتطوير الاشتراكية نفسها •• طاقة أحلامنا لم تستنفد بعد •• خيالنا في شبابه ، لديه القدرة على الاخصاب •• نحن لم نستنفد بعد كل امكانيات الشكل التقليدي في الرواية والقصة والمسرح ، وواقعنا أخصب من أن يضن علينا بالموضوع ، ولكننا مع هذا في حاجة الى قراءة الرواية الجديدة والاطلاع عليها بل أجرؤ وأقول التأثر بها •

فالفنان الأوروبي حتى وهو يهلوس فنان وخالق ، وخلقه جدير بالتأمل ، واذا كانت الرواية الجديدة « **حالة** » فهي أيضا من الحالات الدائمة الحدوث للانسان العادي •• وبطلنا حتى الايجابي ممكن أن يمر بنفس لحظة الهلوسة والرفض والغضب التي يمر بها أبطال الأعمال الجديدة •

اني لا أستطيع أن أقول ان هذه الأعمال وصلت الى قمة امتيازها الا في القليل النادر ولكننا من الممكن أن نستفيد كثيرا ، ليس فقط من الرواية الجديدة ولكن حتى من أفلام **جيمس بوند** ورواياته • فنحن نكتب لقراء جدد يعيشون نفس العصر الذي نحياه ولابد لنا أن نخلق لهم مادة الفن من صميم ذلك العصر بكل ما يحفل به من متناقضات وعنف ولا معقول وعبث •• انما علينا أن نطوع هذا جميعه ليتحول من الغاية التي يقصد اليها الفنان الأوروبي بهذه الأعمال الى وسيلة لدينا لكي ننقل الى القارىء بأعمق ما يكون وبأحدث ما نستطيع احساسنا التقدمي المنتمي الجديد •

يوسف ادريس

وبعـــد ...

فان هذه الموجة التى يكاد ينحسر مدها ، لا لأنها تموت ولا لأنها مجـرد « موضة » أو « تقليعة » .. ولكن لأنها استنفدت أغراضها بعد أن أعطت زبدها .. شأنها شأن كل الموجات الأدبية من العقـلانية والكلاسيكية والرومانسيــة والواقعيــة والطبيعيـة والسيكلوجية والوجودية والسوريالية الى اللا معقول .. لا زالت بالنسـبة لمعظم كتابنا ونقادنا أرضا مجهولة فى حاجة الى **كريستوف كولومبس** آخر على الرغم من أن حوالى ٣٠ عاما قد مضت على تلك الموجة ـ هذا اذا اعتبرنا نقطة الانطلاق رواية «**دوائر**» (١٩٣٨) لناتالى ساروت ـ أو حوالى ٢٠ عاما اذا تهاونا واعتبرنا روايات « **مورفى** » **لبيكيت** و « **صورة مجهول** » لساروت و « **الغشاش** » لكلود سيمون ، وكلها كتبت عام ١٩٤٧ ، هى البداية الحقيقية لهذا الاتجاه فى الأدب عامة وفى الرواية على وجـه الخصـوص . وبعدها بدأت الموجة تزحف .. كتبت مارجريت دورا سنة ١٩٥٠ رواية « **قنطرة فى مواجهة الباسفيك** » وفى العام التـالى كتب روبير بانجيه رواية « **ما هو** » وفى سـنة ٥٢ كتب الان روب جرييـه « **الأساتيك** » وميشيل بوتور « **ممر ميلانو** » .. ثم اخـذت فى الظهور أسماء جديدة بعضها اشتهر مثل كلود مورياك وروبيـه دو أوبالديا وفيليب سولير وموريس بلانشــو ، والبعض الآخر لايزال فى منطقة الظل مثـل سـيمون جاكمار وجـون دوتور وجون ريـكاردو ومونيك ويتيـج ودومينيـك رولان وجون ـ لوى بورى وبرنار بانجو وريمون جون وبرتراند بوارو ـ دليس وجون ـ أردن ماليه ومارك سابوربتا وهيلين بيسات .

واضـح بعـد ذلك أن « **الرواية الجديدة** » ليست سحابة أو حتى نسمة ولكنهـا أرض جديدة وخصـبة أعطت حصادا وفيرا لا تعنى ثماره الفجة لأن الناضج منه قليل ، بل هو كثير وكثيرا جـدا .

وواضح أيضا أن اختلاف كتاب ونقاد وقراء الجانب الأجنبى فى هذا التحقيق كان اختلافا أساسه رفض أو قبول أمر واقع .. هذا الرفض وهذا القبـول انما هو قائم على معرفة واطلاع وبحث ، وناتج عن تقارب أو تباعد هذا الواقع التاريخى مع الواقع النفسى الذى يصدر عنه كلا الطرفين المؤيد والمعارض على السواء .

وواضح فى النهاية أن العيب فينـا .. فى معظم كتاب ونقاد الجانب العربى الذين تكلموا فى هذا التحقيق والذين لم يتكلموا .. فعدم الدخول فى سباق غزو الفضاء لا يعيب دولة اشـتراكية ناهضة مثلنا ، تزيح أنقاض السـنين وحطام المستعمرين وتبنى نفسـها من جديد .. لأن سفينة الفضـاء تكلف الكثير ولا حاجة لنا بها أما سفينة الماء فلا تكلف شيئا بينما تنقل الينا كل نتاج العالم الفكرى والفنى والأدبى الذى نحن فى مسيس الحاجة اليه .. وما علينا بعد ذلك الا أن نقرأ ونسمع ونرى .. ثم نفهم .. وما على معظم كتابنا ونقادنا الا أن يتأثروا وينفعلوا ويعبروا .. دون أن يقلدوا ..

ولا نرجو ، والأمر كذلك ، أن يتصدى للرواية الجديدة هؤلاء « **المتشعبطون** » على أكتاف الاشتراكية ، التى لايعرفون عنها غير حروفها ، مثلما تصدوا من قبل لمسرح اللامعقول مدعين أنه لايناسبنا بل ويضر بنا ، لأن النغمة الوجودية التى تسـوده تتعارض مع النغمة الاشتراكية التى يرددونها .

والواقع أن مسرح اللامعقول لم يعرف عندنا الا منذ خمس سنوات فقط على الرغم من مضى حـوالى ١٥ عاما على بدايته الحقيقية والتى تتمثل ، اذا جاز لنا الحكم ، فى مسرحية بيكيت الشهيرة « **فى انتظـار جودو** » (١٩٥١) . ويرجع فضل التعرف على هذا الاتجاه الدرامى الى مسرح الجيب الذى أنشأه المخرج المثقف **سعد أردش** .. ولو لم ينشأ هذا المسرح الصغير ولو لم يكن هـذا الاتجاه الدرامى مرئيـا وليس كالرواية مقروءا ، لما عرفناه أو لتأخرت معرفتنا به على الأقل .

ليس غريبا اذن والوضع كذلك أن نعرف مسرح اللا معقول قبل الرواية الجديدة على الرغم من تقدم الرواية على المسرح زمنيا كما رأينا !

وأخيرا نسأل : هل حاصل ما قرأناه هو كل ما يمكن أن يقال عن الرواية الجديدة ؟

الحق أننا لم نطلب دراسة من كل متحدث وانما طلبنا رأيا .. مدركين أن مجموع هذه الآراء هو بمثابة فتح شهية للقراء ..وربما لكثير من الكتاب والنقاد عندنا .. فاذا عدنا وسألنا : وما هى الرواية الجـديدة ؟ كانت الاجابة على هذا السؤال دراسة وافية نعد بهـا القارىء .

فتحى العشرى

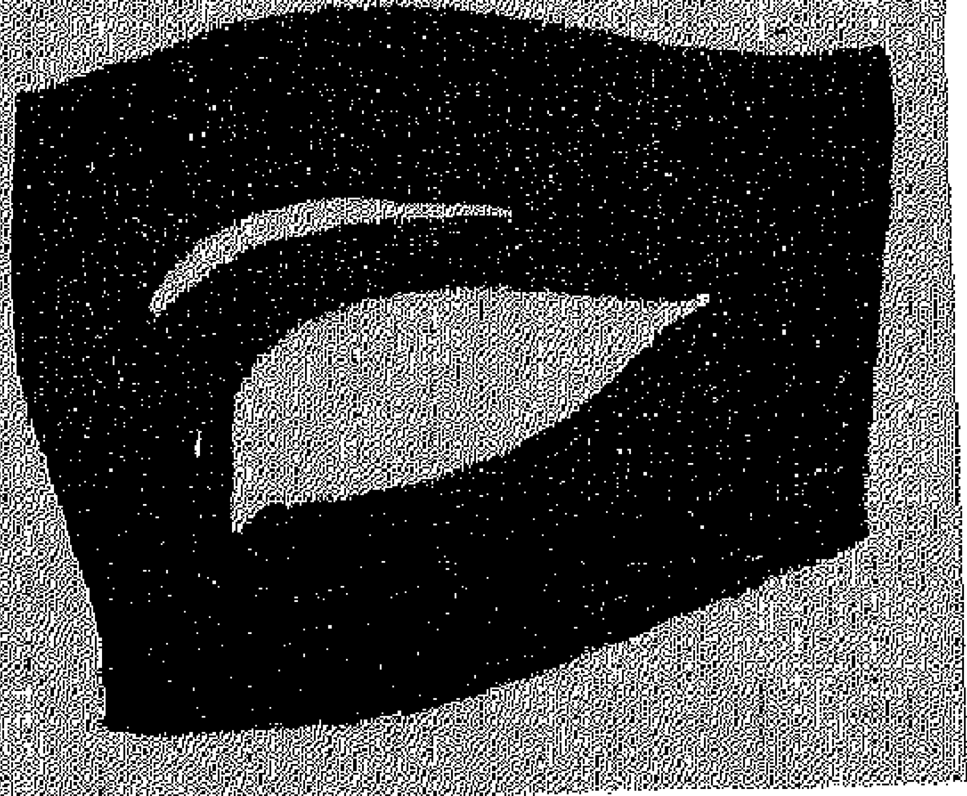
فى العـدد القادم :

مقال عن فقيد الدراســات الفلسـفية

المرحوم الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفى

يكتبها عنه :

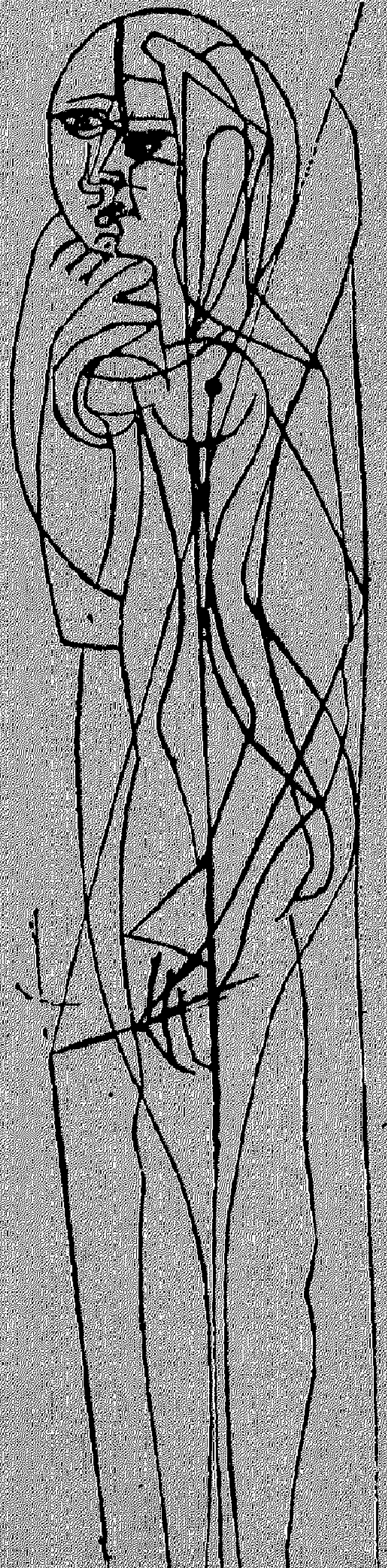
الدكتور أبو الوفا التفتازانى



الفكر المعاصر

تصدر

العدد الثالث والعشرون يناير ١٩٦٧

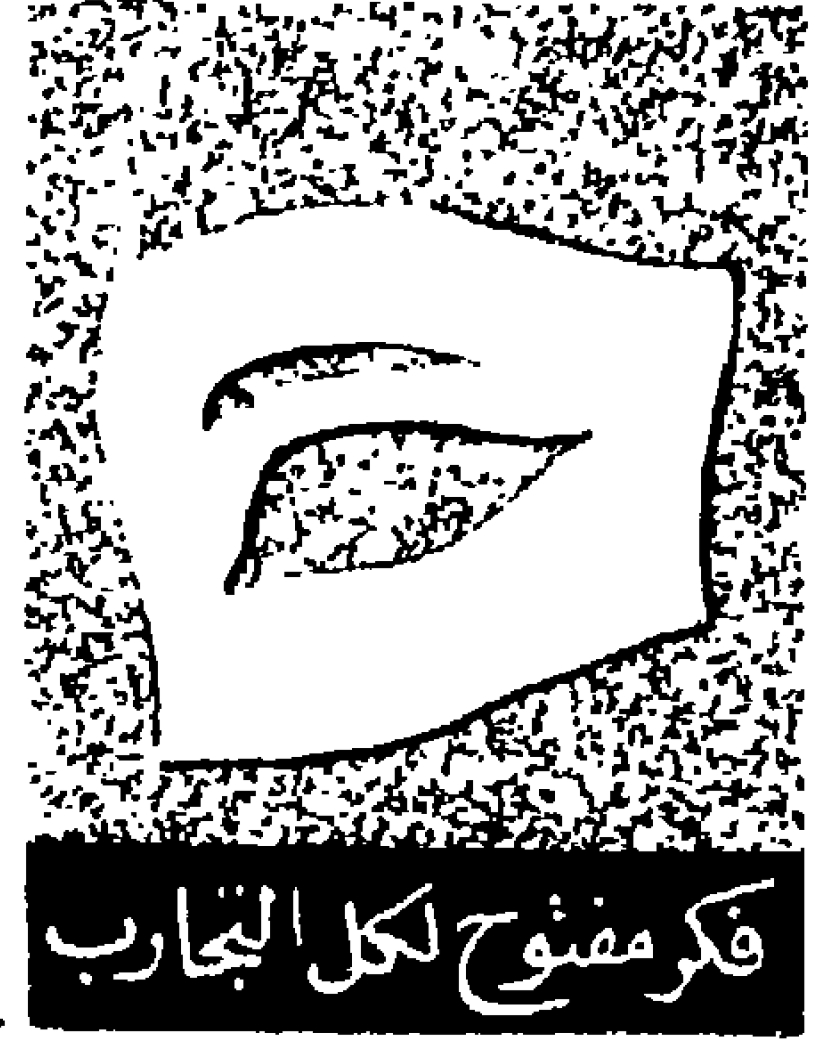


● سرعان ما أصبحت ثورتنا هي الثورة الأم التي تلد ثورات متتابعة رأسيةً وأفقيةً ، رأسية تتناول أوضاع الحياة في مصر، وأفقية تتسع لتشمل أجزاء الأمة العربية

● مهمتنا أن نوحّد بين تراثنا القوميّ وعوامل الفكر والحضارة في هذا العصر، توحيدًا يدمج الجانبين في وحدةٍ عضويةٍ واحدةٍ تحمل الطابع المحليّ والطابع العالمي في آن .

● إن التقدمَ العلميّ والتكنولوجيّ لا يمكن حصرُه داخلَ نطاقِ التخوم القومية ، فلا مناصَ من التعاون البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم في سبيلِ إقرار السلام

● حين يُصبحُ الفنّ الجميلُ أصلًا من أصولِ حياتنا ، فسوف نعرفُ كيف نمهد الطريق أمام الإنسانِ المعاصر لكيْ يخرجَ إلى أفقِ الحقِ والخيرْ



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشرى

المشرف الفنى

حسين أبو زيد

تصدر شهريا من :

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو . القاهرة

تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :

عن ١٢ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة

١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة

٤ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد الثالث والعشرون

يناير ١٩٦٧

هــذا العــدد

نستهل هذا العدد بمقال مستفيض يستعرض فيه كاتبه تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة ليبين فى شىء من التفصيل كيف أن تلك التيارات جميعا قد انطوت على محاولات مختلفة يلتمس أصحابها من ورائها خلق شخصية عربية جديدة تلتقى فى ملامحها عدة عناصر بعضها نحيى به قيم الماضى العريق وبعضها الآخر نساير به الحاضر المتطور ، على ان قيم الماضى والحاضر معا حين تلتقى فى الشخصية العربية الجديدة انما تلتقى فيها مطبوعة بطابعين بارزين رئيسيين هما الاصرار على الحرية فى شتى نواحى الفكر والحياة من سياسة وأدب وفن بل وحياة يومية أيضا ، وأما الآخر فهو الاصرار على أن نحل النظرة العلمية العقلية محل اندفاعات العاطفة التى قد تجىء مبصرة أحيانا وعمياء أحيانا أخرى ، على أن هذه النزعة العلمية العقلية لم تكن تحاول أن تجاوز حدودها المشروعة الى حيث ينبغى أن تكون للوجدان والمشاعر الكلمة العليا . وان كاتب هذا المقال حين اخذ يبسط هذه الفكرة المجملة تناول الحركة الفكرية الأدبية منذ أول القرن مسرعا فى تمهيد قصير ليصل الى ثورة ١٩١٩ التى بدأت ثورة سياسية ثم ما لبثت أن اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والمطالبة بالاستقلال بحيث تصبح ثورة فكرية عامة تشمل الأدب بكل فنونه والنقد والفلسفة والتعليم ، وهنا أخذ الكاتب يتعقب تاريخنا الثقافى متمثلا فى أبرز مطبوعاته من كتب ومن صحف ، ليميز ما قد انطبعت به العشرينات والثلاثينات من طابع الثورة الفكرية ، ثم ما انطبعت به الأربعينات من محاولات يراد بها ادخال الملامح العربية على الصورة الجديدة ثم ما انطبعت به الخمسينات والستينات من توسيع هام فى رقعة الحريات التى نطالب بها ، فلم تعد ثورة سياسية فحسب ولا فكرية فحسب بل أرادت أن تكون الى جانب هذا وذاك ثورة اجتماعية وها هنا تركزت جهود المفكرين ابان هذه الفترة . ويتلو ذلك مقال عن مشكلة المعنى فى الفلسفة المعاصرة اذ أنها مشكلة لم تبرز فى الحقل الفلسفى طوال عصور التاريخ بروزها فى العصر الأخير فكأنما كانت اللغة قبل ذلك تؤخذ وكأنها لوح من زجاج شفاف يوصلنا الى ما وراءه دون أن يكون هو موضع الرؤيا ، فلما كثرت العوامل فى عصرنا هذا التى تحجب حسن الصلة بين الناس الى الحد الذى نرى فيه العالم وقد تجزأ وتمزق أقول ان العالم حين أصابه هذا بدأت صلة التفاهم فيما بين الناس ألا وهى اللغة تظفر بانتباه الباحثين : ترى هل العلة فى أداة التوصيل هذه ؟ وانك لا تلبث أن توجه النظر الى اللغة ونطقها وطريقة توصيلها للمعانى حتى تجد نفسك وقد غرقت الى اذنيك فى أطراف هذا الموضوع ، والمقالة التى نعرضها فى هذا العدد تقدم لمحة لما يشغل فلاسفة المعنى فى هذا العصر .

وأما المقالة التى تأتى بعد ذلك فهى عن رجل وعن موضوع يحتلان اليوم جزءا هاما من انتباهنا أما الرجل فهو ليبرمان العالم الاقتصادى السوفيتى ، وأما الموضوع فهو ما يقترح ادخاله من تعديلات على البناء الاقتصادى الاشتراكى وبخاصة ما يتصل من ذلك بالحوافز التى تضمن لنا أن ينتج العاملون انتاجهم لا على أساس الكم والعدد فحسب بل كذلك على أساس الكيف والدرجة .

فاذا ما انتهينا من الجانب الفكرى من فلسفة واقتصاد ، دخلنا فى النقد الأدبى فنطالع مقالة كتبها اديب مرموق عن شاعر مرموق وحسبنا فى هذا المقام أن نقول ان الشاعر هو من شعراء الخليج العربى الملىء بكنوزه الأدبيــــة والذى أنبت فى الماضى فحول الشعراء وما يزال ينبت ومع ذلك نلاحظ اليوم بالنسبة الى عامة القراء انه شبه مجهول ، وانه ليسرنا أن يجد قارئنا فى هذا الديوان المفقود وهو (فى جنة الحب) لذلك الشاعر العربى من الخليج العربى نافـــذة يطــل منهــا على الحركة الأدبية فى ذلك القطر الشقيق .

ويخرج القارىء من باب الأدب ونقده ليدخل فى باب الفن ودنياه ، وها هنا يصادفه بحث يلخص لنا رأيين فى الفن الحديث أحـــدهما رأى للفيلسوف هيدجر عن حقيقة العمل الفنى ، والآخر يمثل رأيا لرومانو جواردينى عن حقيقة الفن . على أن كاتب المقال هو بدوره أديب ذواقة عرف كيف يتمثل الرأيين فيعرضهما وكأنهما نبـــات عربى أصيل . ثم يجد القارىء فى هذا الباب نفسه مقالة تكاد سطورها تقطر وجدانا لشدة ما خرجت كلماتها من صميم القلب ، ذلك أن كاتبها يتحدث عن صديق له فنان خسرته دنيا الفن العربى وهو المرحوم أنور عبد المولى ، يتحـــدث عنه لا حديث فنان عن فنان فحسب ولا حـــديث صديق عن صديق فحسب ولا حديث ناقد عن فنان فحسب ولا مواطن عن مواطن خسره الوطن بل انه يجمع هــذه العناصر كلها فيما يشبه القصيدة الفياضة بالشعور الصادق .

ويجىء بعد هـــذا كله تيار الفكر العربى فنخص الحديث فيه بفيلسوف عربى فقدناه وهو المغفور له الأستاذ الدكتور ابو العلا عفيفى الذى كانت له فى عالم التصوف صـــولات وجولات لا اقول الحقتــه بكبار المستشرقين فى بحوثهم وكفى بل أضيف الى ذلك ما قد أضافه باحثنا العربى الفقيد من حس بالصوفية العربية هيهات أن يحس مثيله مستشرق باحث ، على أنه اذا كان قد امتلك ميدان التصوف من جوانبه جميعا فقد ركز معظم جهوده فى ابن عربى بصفة خاصة حتى لقد أصبح هو الحجة فى العالم كلما كان عن ابن عربى قول أو حديث .

على أننا إذ نكتب عن فقيدين فى الفن وفى الفلسفة ، يأبى الأمل المشرق الا ان يفتح امامنا نوافذ جديدة ليظل النور غامرا والركب سائرا فنكتب اليوم كذلك عن جهابذة ثلاثة كرمتهم الدولة هــذا العام بجائزتها التقديرية : هم العالم الفنان حسين فوزى والأستاذ الشاعر أحمد رامى والجغرافى الأديب محمد عوض محمد .

وأخيرا نلتقى بالقراء عهدنا من كل شهر لقاءات نطالع فيها أحدث الآثار الأدبية والفنية ونتبادل فيهـــا بريد الرأى ..

رئيس التحرير

تيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة

- تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق [illegible]

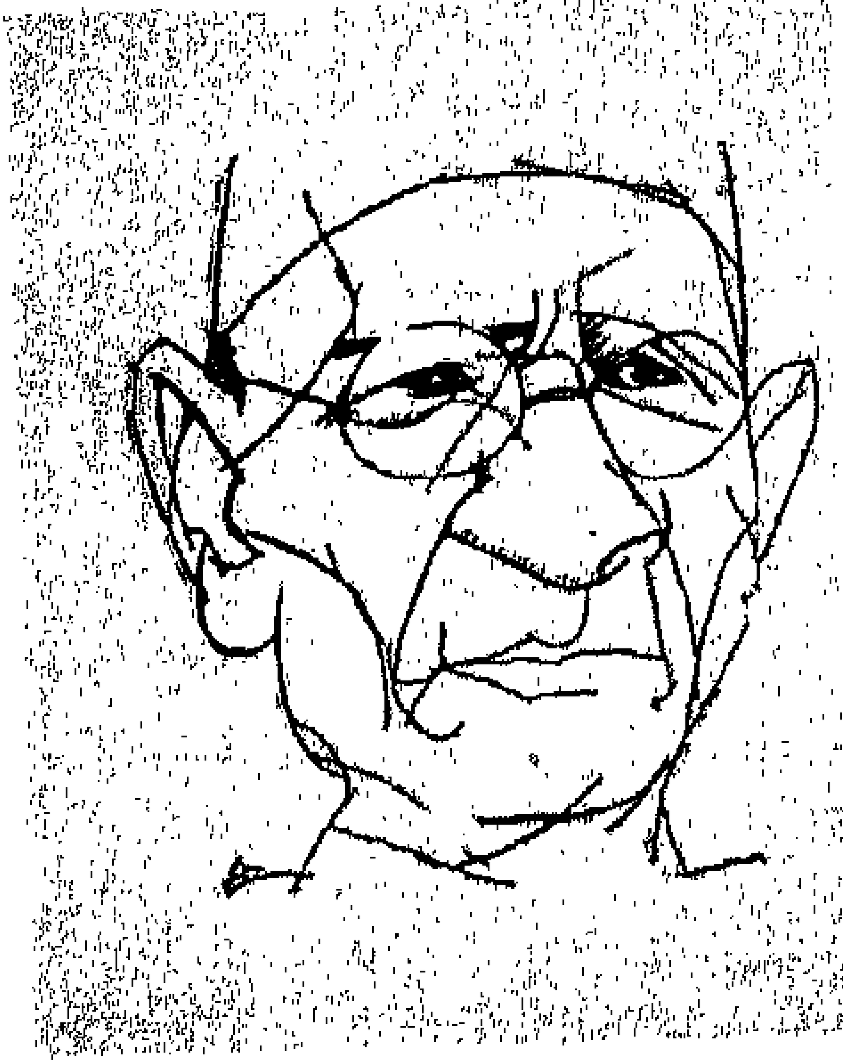
- [illegible]

- انه لو جاز لنـــا أن نلخص تيارات الفكر والأدب المعاصرة في مصر ، في عبارة واحدة ، قلنا انهـــا جميعا محاولات نحو خلق شخصية مصرية جديدة ، تحمل طابعا مميزا ، تجتمع فيـــه قيم الماضي العريق ، وقيم الحاضر المتطور .

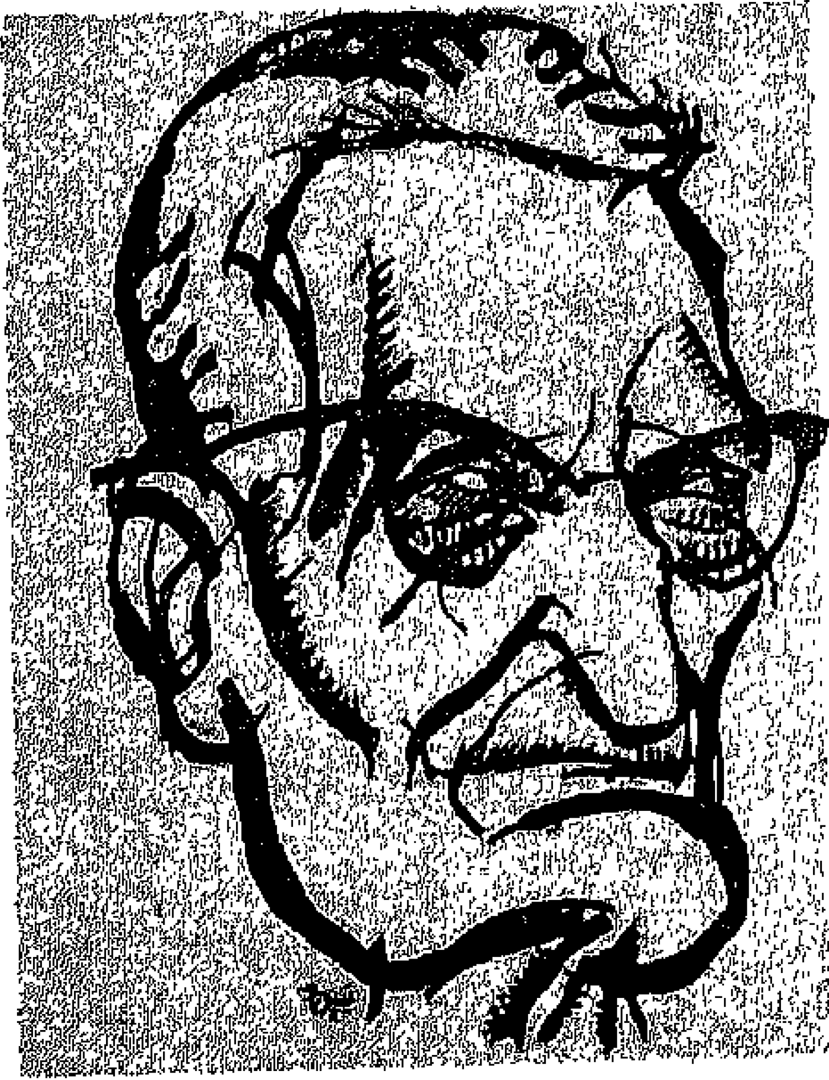
- ١ -

لم يكن قد بقى على ختـــام الحرب العالمية الأولى الا وقت قصير ، حين نظم **عباس محمود العقـاد** قصيدته العظيمة ((**ترجمـــة شيطان**)) ، التى جاءت ـ كما يقول الشاعر نفسه عنها في مقدمة نثرية قدمها بها ـ لفحة من نار الحرب ، وغيمة من دخانها ، فكأنما جاءت هذه القصيدة ـ والعشرة الأعوام الثانية من هذا القرن تدنو من ختامها ـ لتصور حالة من اليأس ، استولت على شعب ظل يطالب بحريتـــه السياسية من الحاكم المستبد تارة ، ومن المستعمر البريطاني الدخيل تارة ، فجاءت الحرب العالمية الأولى ، لتكم الأفواه ، وتكتم الأنفاس حينا ، اذ لم تكن الدولة المستعمرة لتأذن لمفكر أو أديب بالمضي فيما كان قد بداه المفكرون والكتاب منذ احتلت بريطانيا مصر سنة ١٨٨٢ ، من حملات يشعلون بها النفوس ويحركون العقول ، طلبا للحرية ، ولما أن طالت أعوام الحرب ، أخذ القلق يدب في أنفس الشعب الصامت الى حين ، الصابر بمطلبه حتى تزول محنة الحرب ، **وجاءت قصيدة العقاد تعبيرا عن هذا القلق ، وهي قصيدة تستطيع أن تستبدل فيها بالمواجهة التى تمت بين الله والشيطان ، مواجهة أخرى بين الحاكم والمستعمر من ناحية ، والمفكر الحر من ناحية أخرى ، لتتحول القصيدة بين يديك الى ترجمة لكل مفكر حر لا يريد لحريته أن تحدها قيود .**

فاذا كانت العشرة الأعوام الأولى من هـــذا القرن ، قد شهدت طائفة من أعلام الأدب والفكر ، تصوغ للناس



أ . ل . السيد



ع . م . العقاد

دكتور زكي نجيب محمود

قضية الحرية من بعض نواحيها : **الامام محمد عبــده** بمقالاته الاصلاحية وبدفاعه عن الاسلام ، يوضح كيف يمكن أن يلتقى تراثنا الفــكرى والدينى مع روح العصر التى يسودها العلم ، وهــو بهــذا قد وضع أمامنــا المشكلة الرئيسية فى حياتنا الثقافية كلها خلال أعوام هذا القرن ، والى يومنا هذا ، وهى : **كيف نوحد بين تراثنا القومى والاسلامى من جهة ، وعوامل الفكر والحضارة فى هــذا العصر من جهة أخرى ، توحيــدا يدمج الجانبين معا فى وحدة عضوية واحــدة ، تحمل الطابع المحلى والطابع العالمى فى آن معا** ، **وقاسم أمين** بكتابيه « **تحرير المرأة** » و « **المرأة الجديدة** » يمد من نطاق الحرية المنشودة حتى تشمل مع الحرية السيــاسيــة حرية اجتماعية للمرأة المغلولة بقيد السنين ، **وأحمد لطفى السيد** الذى أصدر صحيفة « **الجريدة** » سنة ١٩٠٧ لتكون منبرا للفكر المصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال وبالدستور ، وكان لطفى السيد ممن عملوا على انشاء **الجامعة الأهلية** سنة ١٩٠٨ ، ايمانا منهم بضرورة الروح العلمية الجامعية لتدعيم حركة التحرر الشامل ، أقول انه اذا كانت العشرة الأعوام الأولى من هــذا القرن قد حفلت بطائفة من المفكرين والأدباء ، ينشرون فى الناس دعواتهم صريحة فى الصحف والكتب ، فان العشرة الأعوام الثانية التى شــهدت هول الحرب العالمية الأولى ، والتى كان من نتائجها السياسية فى مصر ، أن أعلنت الأحكام العرفية ثم أعلنت حماية بريطانيا لمصر ، قد اضطرت رجال الفــكر والأدب أن يغيروا من أوجــه نشاطهم : **أحمد لطفى السيد** يعتزل فى الريف ليترجم الى العربية كتاب **الأخلاق لأرسطو** ، **وطه حسين** ينصرف الى دراسته الأكاديمية لينجز رسالته عن « **ذكرى أبى العلاء** » و « **محمد حسين هيكل** » يكتب أول قصة طويلة فى أدبنا الحديث وهى قصة « **زينب** » ، والعقاد ينظم القصائد المعبرة عن ذات نفســه ليبلغ بهــا الذروة فى قصيدة « **ترجمة شيطان** » .

ـ ٢ ـ

دعوات الى الحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، لبثت تنبعث من اقلام المفكرين والأدباء ، منــذ القرن التاسع عشر ، وأخذت آثارها تتراكم في النفوس ، حتى انفجرت ثورة سياسية عقب الحرب العالمية الأولى مباشرة ســنة ١٩١٩ ثم لم تلبث هــذه الثورة الا قليلا ، حتى اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والحرية السياسية والاستقلال عن بريطانيا ، وتكون ثورة فكرية عامة ، تشمل الأدب بكل فنونه ، والنقد ، والفلسفة ، والتعليم ، وغــير ذلك من جوانب الحيــاة العقلية ،

وحسبنا فى هذا البحث الشامل ، أن نلتمس على الطريق معالمه الرئيسية ، متمثلة فى مؤلفات أو فى حركات تشير الى الاتجاه الجديد .

وأول ما نصادفه من معالم الطريق ، فى العشرة الأعوام الثالثة من هذا القرن ، كتاب « **الديوان فى الأدب والنقد** » الذى اخرجه **العقاد** مع صديقه **ابراهيم عبد القادر المازنى** سنة ١٩٢١ ، ليوجها به حملة نقدية فى مجال الشعر ، يبغيان بها التحرر من قيود التقليد ، والدعوة الى شعر جديد ، يكفل لصاحبه التعبير الحر عن ذات نفسه الفريدة ، حتى لا تنطمس معالمها فى سواها فينمحى وجودها ، وان الشاعر بتقريره لوجوده الفردى المتميز ، ليضع حجر الأساس فى بناء الحرية الانسانية المنشودة .

ولكى نرى الصورة فى مجال الشعر على حقيقتها ، ينبغى أن نذكر حالة الضعف الشديد التى المت به فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، نتيجة لعصور الظلمة ابان الحكم التركى ، وهى عصور امتدت ثلاثة قرون ، اذا عددنا الحملة الفرنسية على مصر ، واستيلاء محمد على ، على حكم البلاد ، نهاية حقيقية ــ ان لم تكن نهاية شرعية ــ للعهد التركى ، فلما انسلخ من القرن التاسع عشر ثلثاه ، ونكبت البلاد بالاحتلال البريطانى فوق نكبتها بالأسرة الحاكمة ، اشتدت الرغبة عند المصريين فى أن يلتمسوا ملامح شخصيتهم الضائعة ، وكانت أولى خطواتهم نحو هذا الهدف ، أن يعيدوا الى الأذهان كل ما يذكرهم بمجدهم الماضى ، ومن ثم نشأت حركة فى الشعر ، يتخلص بها أصحابها من ركاكة العهد التركى ، ويعودون الى النماذج العربية القديمة فى قوتها ورصانتها ، وساعدهم على ذلك ، ما كانت المطبعة العربية قد أخرجته خلال القرن الماضى من دواوين الشعراء القدامى ، فرأوا امامهم نماذج تحتذى ، **ذلك فضلا عن أساتذة للأدب فى الأزهر ، تولوا حركة الاحياء الأدبى ونخص منهم بالذكر الشيخ حسين المرصفى بكتابه « الوسيلة الأدبية » الذى أوضح فيه بأسلوب جديد قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض ، وعرض هذه القواعد فى نماذج مختارة من الأدب القديم .**

وكان **محمود سامى البارودى** هو الرائد الأول فى حركة الاحياء الشعرى ثم تبعه **أحمد شوقى** ، **وحافظ ابراهيم** ، **وخليل مطران** الذى وفد من سوريا ليقيم فى مصر ، وعلى أيدى هؤلاء جميعا عاد الشعر العربى الى سابق مجده ، مع تغذيته بغذاء من الثقافة الأوروبية التى اكتسبها بعض هؤلاء الشعراء من صلتهم بالغرب وثقافته .

لكن هذه الحركة ــ برغم قوتها ــ كانت حركة « **احياء** » للقديم ، ولم تكن فى صميمها « **تجديدا** » يساير العصر الحديث ، ولهذا سرعان ما جاء جيل جديد ، يتهمها بالقصور عن بلوغ ما ينبغى للشعر الجديد أن يبلغه ، ومن أهم الخصائص التى كانت تنقص شعر هؤلاء فى نظر الجيل الجديد ، **وحدة القصيدة من حيث الشكل ، وذاتية التعبير من حيث المضمون** ، بعد أن كانت القصيدة العربية تجعل لكل بيت منها كيانا مستقلا ، ولا تهتم بأن تتسكب أبيات القصيدة الواحدة فى تجربة شعورية واحدة ، وكذلك بعد أن كان الشاعر العربى يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن ذات نفسه الفريدة ، أو يدفعه طغيان الحكم واستبداد المال أن ينفق جهده الشعرى فى مدح وهجاء وفى تهنئة ورثاء ، بحسب ما تقتضيه المناسبات .

وكان رواد الحركة الجديدة التى لم ترد أن يقف التجديد عند حد احياء القديم ، بل أرادت أن تضيف قيما جديدة من شأنها أن تؤول بالمجتمع الى التحرر من قيوده جميعا ، لا فرق فى هذه القيود بين ما يجىء مع احياء التراث ، ما يجىء عن ضعف الحياة فى عصورها المتأخرة ، أقول ان رواد حركة التجديد هذه ، كانوا ثلاثة هم : **عبد الرحمن شكرى ، والعقاد ، والمازنى** ، الذين اخذوا ينظمون الشعر خلال العشرة الأعوام الثانية من القرن ، على النهج الذى كانوا يروجون له ، لكن انصار الاحياء ــ برغم هذا ــ لبثوا يسدون أمامهم الفضاء ، فكان لابد من زلزلة عنيفة تهد البناء القائم ، فكان أن صدر الكتاب الذى ذكرناه : « **الديوان فى الأدب والنقد** » يوجه به صاحباه (**العقاد والمازنى**) حملة مدمرة نحو أمير الشعراء عندئذ « **أحمد شوقى** » لعلهما بذلك أن يزيلا عن الوجود الأدبى صفحة ، ليفتحا للناس صفحة جديدة .

وكانما سنة الحركات الفكرية أن تسير فى خطوات مثلثة ، فمن طرف الى نقيضه الى مرحلة تجمع بين النقيضين ، فرأينا رواد المدرسة الجديدة فى الشعر يقفون موقفا عنيدا من شعراء البعث ، لكن العقد الرابع من هذا القرن لم يكد يبدأ ، حتى ظهرت جماعة أطلقت على نفسها اسم « **جماعة أبولو** » ، وكان صاحب فكرتها والداعى لها **أحمد زكى أبو شادى** ، وقد تألفت هذه الجماعة الأدبية فى خريف عام ١٩٣٢ ، لتجمع بين أعضائها كل من أراد من الشعراء ، فلا تفرقة هنا بين مذهب ومذهب من مذاهب الشعر ، فرأينا من أعضائها من يجرى مع التقليد فى شعره ــ مثل رجال حركة البعث انفسهم : **شوقى ، ومطران** ــ كما رأينا من أعضائها كذلك من انتحوا بالشعر منحى جديدا متأثرا بما قرأوه لشعراء الغرب ــ والرومانسيين منهم بصفة خاصة ــ وعلى رأس هؤلاء **ابراهيم ناجى** (وهو طبيب) **وعلى محمود طه** (وهو مهندس) ، ولم تكن هذه آخر الحركات فى تطور الشعر ، لكننا سنرجىء المرحلة الجديدة التالية الى موضع آخر من هذا المقال .

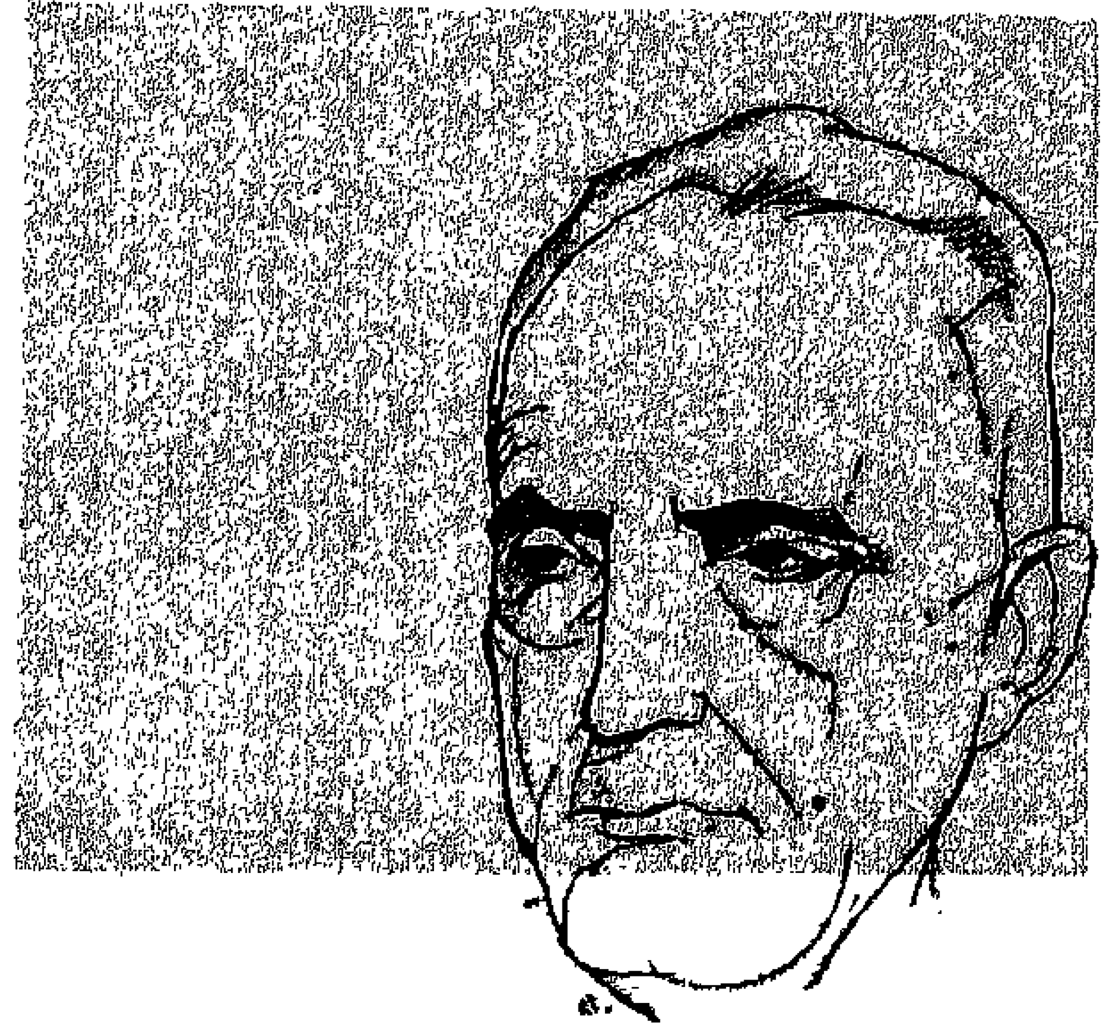
ومن معالم الطريق فيما بين الحربين ، حركة عقلانية ، نزع أصحابها نحو الاحتكام الى منطق العقل قبل أى شىء آخر ، وقد تمثلت هذه الحركة فى كثير من البحوث والكتب والمواقف ، منها كتاب « **الاسلام وأصول الحكم** » لمؤلفه **على عبد الرازق** (١٩٢٤) فقد كادت مصر حينئذ أن تتورط بدافع من أطماع حاكمها (الملك أحمد فؤاد) فى أن يجتمع فى شخص ذلك الحاكم لقب « **الخليفة** » — خليفة المسلمين — الى جانب لقب « **الملك** » ، وذلك بعد أن الغت تركيا الخلافة من عندها — وكان سلاطين تركيا هم أيضا خلفاء المسلمين — على اثر ثورتها السياسية الاجتماعية بزعامة **مصطفى كمال** ، وانما أراد ملك مصر أن يرث الخلافة بعد زوالها عن الاتراك ، لتجتمع فى يديه رياسة الدين ورياسة الدولة معا ، وفى هذا الجمع خطورة كبرى على حركة التقدم التى كانت مصر قد أخذت بأسبابه ، لأن تستر الحاكم وراء قناع من الدين ، من شأنه أن يطلق يده فى فرض ما شاء من قيود ، بحجة أنها قيود تفرضها مبادىء الاسلام ، فكان لابد أن يظهر منا مفكر باحث ، ليقول للناس عن دراسة وتحقيق ، ان الاسلام لا يحتم أن يكون للدولة خليفة ، وما أغنانا عن الوقوع فى مشكلات كالتى وقعت فيها أوروبا حين جمعت الدين والدولة فى يد واحدة .

وفى سنة ١٩٢٥ أنشئت **جامعة القاهرة** ، وادمجت فيها **الجامعة الأهلية** التى كانت قد نشأت سنة ١٩٠٨ ، كما أدمجت فيها كذلك مجموعة المعاهد العليا التى كانت تتفاوت أعمارها بين قرن كامل لبعضها — مثل كلية الطب — وبعض القرن لبعضها الآخر ، **فجاء انشاء جامعة القاهرة علامة من أبرز العلامات الدالة على نهوض الشعب بثورة عقلية تتمم الثورة السياسية** ، ولم يكد يمضى عام على انشائها ، حتى أخرجت المطبعة للدكتور طه حسين كتابه فى « **الأدب الجاهلى** » ، الذى ظهر وكأنه اعلان بقيام منهج علمى جديد ، يترسم خطوات المنهج الديكارتى فى البحث ، فيفرض الخطأ فيما توارثناه من معرفة ، حتى يثبت صوابه بالبرهان العلمى ، صوابا لا يرتكز على تحيز سابق لفكرة معينة ، فاذا كان المعلوم الشائع المتوارث هو أن الشاعر الفلانى قد عاش فى العصر الفلانى ونظم القصائد الفلانية ، فلنفرض بادىء ذى بدء أن لم يكن لهذا الشاعر وجود ، ومن ثم لا يكون هو ناظم القصائد المتحولة له ، ثم نمضى فى البحث على هذا الأساس الحر ، لننتهى الى ما يؤدى اليه السير المنهجى من نتائج ... وانها لقفزة طويلة نحو البعث الفكرى ، أن تدعو الناس الى ضرورة الشك فى صحة النصوص الموروثة ، قبل أن تعيد اليها الصواب عن طريق البحث العقلى المجرد .

وانه لمما يدل على سريان الروح العقلية ابان الفترة التى نتحدث عنها ان نظرية التطور الداروينية وما يتشعب عنها من فروع بعد أن كان الجهر بها فى نهايات القرن التاسع عشر ، يستدعى من رجال الفكر يقظة ليردوا على ما كان يظن انه خطر على العقيدة الدينية — كما حدث عندما نشر **جمال الدين الأفغانى** كتابه فى « **الرد على الدهريين** » — أصبحت الآن مادة شائعة بين طبقات المثقفين . ففى سنة ١٩٢٤ أصدر **اسماعيل مظهر** كتابه « **ملقى السبيل** » (وكان مظهر قد ترجم الى العربية قبل ذلك كتاب أصل الانواع لداروين) ليكون هذا الكتاب الجديد تطبيقا للنظرية على موضوعات عامة مما كان يعنى به الكتاب المصلحون عندئذ ، وهو يقول فى مقدمته لهذا الكتاب « **ان المذهب النشوء والارتقاء من الأثر فى فروع العلوم الحديثة ، ما يجعلنى أعتقد تمام الاعتقاد بأن هذا المذهب جدير بأن يقف الانسان أكبر شطر من حياته وجهوده فى سبيل درسه ونقله الى العربية ، وابناء الضاد على أبواب انقلاب علمى أدبى ، أخذت معاوله تهدم فى بناء أساليبنا القديمة ، لتحل محلها أساليب حديثة للتفكير** » ويهمنا من هذا النص هذه الجملة الأخيرة لانها تؤيد ما نصف به فترة ما بين الحربين فى مصر ، من الناحية الفكرية ، وهو أنها فترة انقلاب علمى وادبى ، تهدم أسلوبا قديما لتحل محلها أسلوبا جديدا ، هو الأسلوب العلمى العقلانى القائم على الدرس والتمحيص .

وهنا نذكر كاتبا آخر أصدر سنة ١٩٢٥ كتابا آخر عن « **نظرية التطور** » — مما يدل على أن الفكرة كانت عندئذ تشغل الأذهان — لكن هذا الكتاب من هذا الكاتب لم يكن عرضا طارئا فى حياته الفكرية ، بل كان جزءا لا يتجزأ من طريق واحد عاشه الكاتب ليبلغ به هدفا واحدا جعله نصب عينه ، وأما هذا الكاتب فهو **سلامه موسى** ، وأما طريق حياته الفكرية فهو الايمان بالعلم الحديث وما يقتضيه من ضرورة تطوير الأدب والحياة بأسرها ، وأما الهدف المقصود بهذا كله فهو أن يقيم بناء جديدا على أنقاض بناء قديم ، فلم يأل سلامه موسى جهدا فى كل ما كتب ، ليقاوم الأسلوب القديم فى التفكير وفى الكتابة ، فاذا كان التقليديون يعنون بصقل العبارة اللفظية عناية تستنفد كل طاقتهم بحيث لا يبقى شىء منها لأى معنى ينقلونه الى القارىء ، فقد أراد هو بما أسماه « **الأسلوب التلغرافى** » فى الكتابة أن تجىء العبارة خادمة للمعنى المراد نقله ، بحيث لا تحشر فيها لفظة واحدة لا تخدم المعنى المقصود » .

لقد تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج عن احساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وهما : الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ، والثقافة الأوروبية المنقولة من جهة أخرى ، وكان السؤال قد بدا


س . موسى

يطرح نفســـه على رجال الفكر ، وهو : هــل من سبيل الى الجمع بين الثقافتين فى وحـــدة عضوية واحدة ، لا تتخلى عن الطابع المحلى المميز ، ولا تقصر فى مسايرة العالم المعاصر ؟ هنــا كنت تجد ثلاث اجابات تصدر عن ثلاث فئات من المفكرين ، وتستتبع ثلاثة أساليب فى أسلوب الكتابة : فاجابة يتمسك بها أصحابها بالقديم الموروث فكرا وأسلوبا ، ومن هؤلاء **مصطفى صادق الرافعى** واجابة يريد بها أصحابها القضاء الكامل على القـــديم الموروث والأخذ عن الثقافة الأوروبية ـ علما وأدبا وأسلوب كتابة وطريقة حياة ـ أخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيد بقيود ، ومن هؤلاء : **سلامة موسى** ، واجابة ثالثة يحاول بها أصحابها أن يجدوا موقفا وسطا يجمع بين الطرفين ، فهم اذا كتبوا جاءت عبارتهم ملتزمة بقواعد الأسلوب العربى المتين ، وهم اذا فكروا حاولوا المزج بين موضوعات القديم وموضوعات الجديد ، وكان من حسن الطالع أن وقعت فى هذه الطائفة جمهرة الأعلام من رجال الفكر والادب : **العقـــاد** ، **طه حسين** ، **هيكل** ، **المازنى** ... وغيرهم ، فلهؤلاء جميعا مجموعات من مقالات كتبوها خلال الفترة التى نتحدث عنها ، ثم جمعوها فى كتب يكفى أن تطالع أى كتاب منها ، لتجد ثقـــافة الغرب قد جاورت ثقـــافة العرب الأقدمين فى تآلف وانسجام . اذ قد تجد فصلا عن هومر أو شكسبير أو شلى ، يعقبـــه فصل عن امرىء القيس أو ابن الرومى أو المتنبى ، وهكذا .

للعقاد فى هذه الفترة « مطالعات فى الأدب والحياة » (١٩٢٤) ، و « ساعات بين الكتب » (١٩٢٩) **وللمازنى** « حصاد الهشيم » (١٩٢٤) و « قبض الريح » (١٩٢٧) و « صندوق الدنيا » (١٩٢٩) وان القارىء ليدرك من مجرد المقارنة بين عنوانات الكتب عند الأول وعنوانات الكتب عند الثانى ، أن هذين الزميلين الصديقين ، وان يكونا قد اتفقا على الهدف (وهو الجمع بين الثقافتين) فقـــد اختلفا فى طريقة التناول : الأول جاد الى درجة التزمت فكرا وأسلوبا ، والثـــانى جاد فى فكرته ساخر تملؤه روح الفكاهة فى طريقة عرضه ، **ولهيكل** من أمثال هذه المجموعات الجامعة بين الثقافتين « فى أوقات الفراغ » (١٩٢٥) سبقه كتاب من جزءين عن جان جاك روسو (١٩٢١ ـ ١٩٢٣) أسهم به فى اثراء الفكر السياسى الذى صاحب الثورة السياسية ، ليكون الفعل مقرونا بالنظر ، وهو فى طريقـــة كتابته وســـط بين العقاد والمازنى ، فهو لا يبلغ من الأسلوب العابس مبلغ العقاد ، ولا من الأسلوب الضاحك مبلغ المازنى ، ويكتفى بروح سمحة منبسطة الأسارير تسرى بين أسطره .

وأما **طه حسين** فقـــد كانت طريقتـــــه فى الجمع بين الثقافتين ، أن يعالج موضوعا عربيا قديما بأسلوب عربى جديد ، وأن يكون مع الدعوة الى العقل العلمى مرة ، ومع الدعوة الى وجدان القلب مرة ، فانظر اليه كيف فجر قنبلته الفكرية العقلانية سنة ١٩٢٦ بكتابه عن الأدب الجاهلى ، ليعود ســـنة ١٩٣٣ فيصدر رائعتـــه الأدبيـــة « على هامش الســـيرة » فيقول فى مقدمتـــه : « **أنا أعلم أن قوما سيضيقون بهـــذا الكتاب ، لأنهم محدثون يكبرون العقل ، ولا يثقون الا به ، ولا يطمئنون الا اليه ، وهم لذلك يضيقون بكثير من الأخبار والأحاديث التى لا يسيغها العقل ولا يرضـــاها ... وأحب أن يعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شىء ، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة الى الغذاء والرضى من العقل** » .

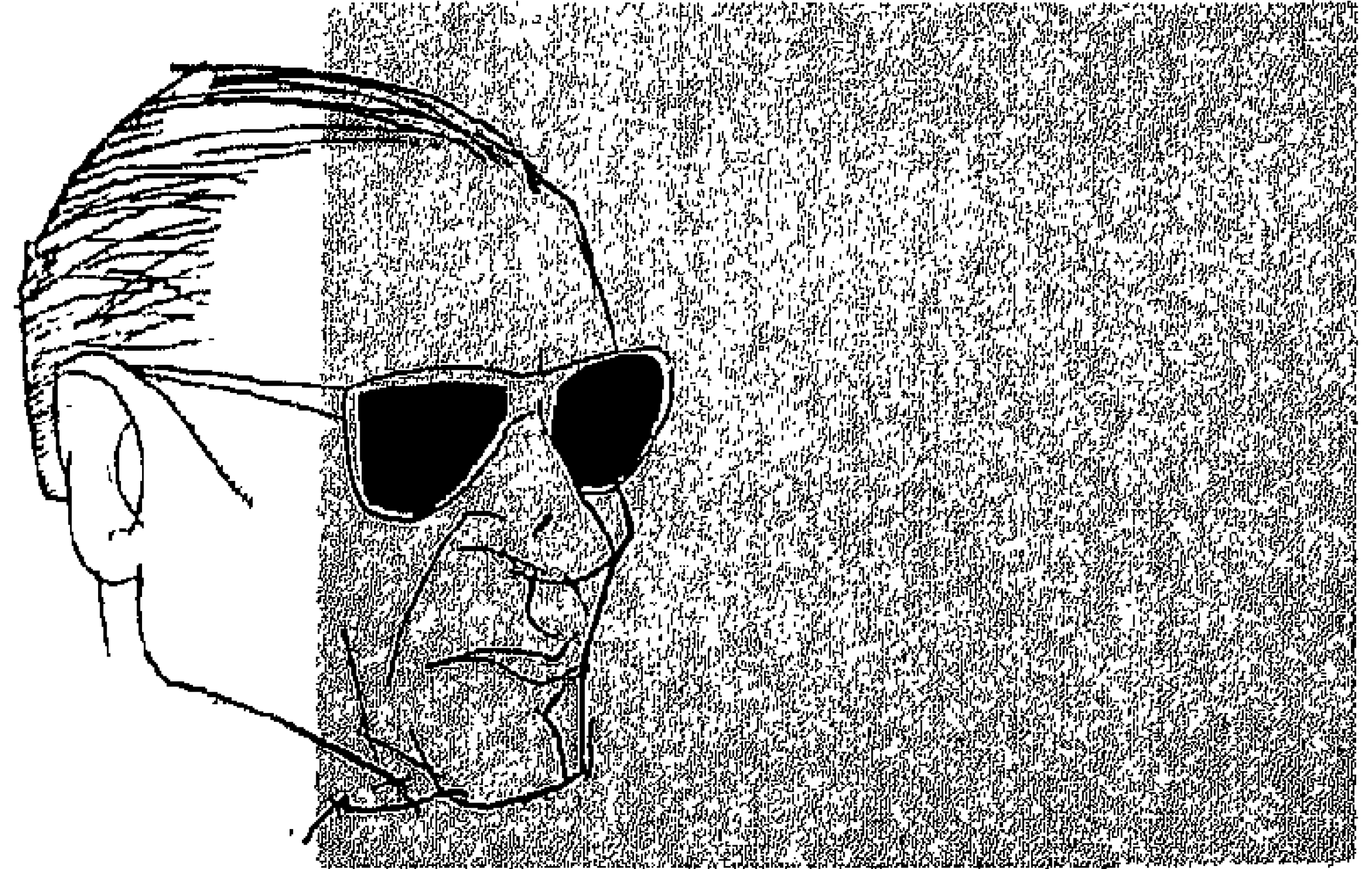
لا عجب ان رأينا النقاد من زملائه يتصدون له بالتحليل والمقارنة ، فهذا هيكل يكتب فور صدور « على هامش السيرة » فيقول : « انه (أى طه حسين) الى حين وضع كتابه هذا ، كان من أولئك الذين يكبرون العقل ولا يثقون الا به ، فهذا الكتاب تطور عظيم فى نفسية طه وفى نظرته للحياة ، تطور واضح صارخ يكفى لتبينه أن نقرأ معـــا مقدمتين : مقدمة « **على هامش السيرة** » ومقـــدمة « **فى الأدب الجاهـــلى** » ... أن بين « فى الأدب الجاهـــلى » و « على هامش السيرة » موضعا للمقارنة ، فكلاهما يتحدث عن العصر الجاهلى الذى سبق مولد النبى عليه السلام ، والذى عاصر هذا المولد ، والكتاب الأول يهدم ما جاءت به الأساطير عن الجاهليـــــة ، بل يهدم الكثير مما ينسب للجاهلية من شعر ونثر ، ويراه من وضع المتأخرين لأغراض دينية أو مخالفة للدين ، والكتاب الأخير يجلو هذه الأساطير وينمقها ، ويرى فى ذلك غذاء لما سوى العقل من ملكات الناس » .

تلك كانت طريقة طه حسين فى الجمع بين الثقافتين ، فهو « لم يتطور فى نفسيته ولا فى نظرته للحياة » كما يعلل هيكل لهذا الجمع ، بل ان الثقافتين كلتيهما قد اجتمعتا فيه على نحو يجسد لنا فى رجل واحد ، ما كنا وما لا نزال نأمل أن نبلغه من وحدة ثقافية تجمع لنا الطرفين ، ولعل **الدكتور محمد عوض محمد** كان أصدق تصويرا فى تعليقه على كتاب « على هامش السيرة » حين قال عن طه حسين

ـ بطريقته الفكهة ـ « أن ثقافته الحقيقيـــة هى ثقافة أزهرية متينـــة قوية الأسس ... وأن لبست ثقـــافة الغربيين ... الا رواء وطلاء ، ان يبهر العين منظره ، فانه لا يذهب الى غور بعيد ، وقديما قال نابليون فى الروس : انك اذا حككت الروسى بدا لك التترى ، وفى وسعنا أن نقول اذا حككت طه حسين برفق ، بدا لك الأزهرى القح الصميم بكل ما تحمله هذه الكلمة من فضل وعلم » .

ولو كان طه حسين حين كتب « **على هامش السيرة** » قد تطور فى نفسيته وفى نظرته للحياة ـ كما قال هيكل عنه ـ لما رأيناه بعـــد « على هامش السيرة » يعود مرة أخرى فيصدر كتابه الهام « **مستقبل الثقافة فى مصر** » (١٩٣٩) ليقول به للنـــاس انه لابد لنا من الأخذ عن الأصول الثقـــافية اليونانية ، استمرارا لما كان آباؤنا الأقدمون قد فعلوا فى نهضتهم الفكرية ، حين طفقوا ينقلون ثقافة اليونان العلمية والفلسفية بغير حرج ولا تردد ، ولا نترك الحديث عن طه حسين فى هـــذا الموضع من المقال ، دون أن نذكر ترجمة حياته الرائعة التى كتبها سنة ١٩٢٩ بعنوان « **الأيام** » ، فجاءت هـــذه الترجمة الذاتية من أجمل الثمار الأدبية فى تلك الفترة ، التى اجتمعت فيها روافد الثقافة كلها من شرق ومن غرب .

هكذا قضينا أعوام العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، نمد ذراعا الى تراثنا فنحييه ، وذراعا الى الثقافة الأوروبية فننقلها ، وانه لجدير بالذكر فى هذه المناسبة ، أن نشير الى عـــدد من المجلات التى ظهرت عندئذ وشاعت شيوعا واسعا ، **وكانت من أفعل الأدوات الثقافية التى هيأت النفوس والعقول لتقبل نهـــار جديد فى تاريخنا الثقافى ، ستظهر بوادره بعد الحرب العالمية الثانية ، ويبلغ النضج بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢** ـ وأما هـــذه المجلات التى نشير اليها ، فهى « **السياسة الأسبوعية** » التى كان يرأس تحريرها **محمـــد حسين هيـــكل** ، و « **البـلاغ الأسبوعى** » الذى كان يكتب فيه **العقاد** ، و « **المجلة الجديدة** » التى أصدرها وكان يرأس تحريرها **سلامة موسى** ، و « **الرسالة** » التى أصدرها وكان يرأس تحريرها **أحمد حسن الزيات** و « **الثقـــافة** » التى كان يشرف عليهـــا **أحمـــد أمين** ، وأصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، وهى لجنة تتألف من جماعة من رواد الثقافة الجـــديدة ، أنشئت سنة ١٩١٤ لتدل باسمها وبنوع جهودها على اتجاهات الحركة الثقافية فى هـــذا القرن العشرين كله ، اذ هى حركة تقوم على « **الترجمة** » عن الفكر والأدب الأوروبيين ، و « **النشر** » لذخائر التراث القديم ، لتخرجهـــا الى النـــور من خزائن الكتب ، و « **التأليف** » الجـــديد الذى يحمل طابعنا الحديث بما فيه من اصالة تستمد غذاءها من المادة المترجمة والمادة المنشورة على الســواء .


طه حسين

ـ ٤ ـ

لا أحسب الحركة الثقافية التى عاشتها مصر فيمـــا بين الحربين ، تحاول فيهـــــا الجمع بين ثقافتين ، لا أحسب تلك الحركة تتضح معالمها بأنصع مما تتضح به فى أمثلة نسوقها لبعض الموضوعات التى كانت تشتجر فيها الأقلام خلال تلك الفترة ، خصوصا اذا تذكرنا حقيقـــة هامة جدا فى هذا الصدد ، هى أن الكاتب الواحد قد يأخذ بهذا الرأى مرة وبذلك الرأى مرة أخرى ، مما يدل على أن فوران الآراء والمذاهب لم يأذن لأحد عندئذ بالاستقرار على فكرة واحدة أمدا طويلا ، ما دامت هذه الفكرة ماسة بأركان البناء الفكرى الجديد الذى كان المصريون عندئذ فى سبيل اقامته ، ومما يدل كذلك على اخلاص المفكرين حينئذ لبلوغ غايتهم فى بعث الأمة بعثـــا فكريا شاملا ، اخلاصهم لذلك اخلاصا لم يسمحوا لأنفسهم معـــه أن يتعصبوا لفكرة أو لأخرى ، اذا أثبت تطور الأحـــداث خطأها وتعويقها لمجرى التاريخ .

وأول موضوع نسوقه مثـــلا للصراعات الفكرية فى عشرينات هذا القرن وثلاثيناته ، هذا الموضوع الأساسى بالنسبة الى اقامة البناء الثقافى الجديد : **ما هى الأصول الأولى التى نرد المصريين اليهـــا ؟ أهى أصول فرعونية أم هى أصول عربية لا نجاوزها الى ما وراءها فى التاريخ ؟** وقد ناصر الفرعونية **سلامة موسى ومحمد حسين هيكل** وغيرهما الا أن هيكلا عاد فتبين وجـــه الخطأ فيما بدأ للدفاع عنه ، لقد بدأ هيكل ـ بمناسبة صدور كتاب عن (**قصص البردى**) لعـــالم أثرى مصرى (١٩٢٦) ـ بدأ هيكل فى ربط الصلة بين مصر القديمة ومصر الحديثة مؤكدا أن بين الحالتين « **اتصـــالا نفسيا وثيقا ينساه كثيرون ويحسبون أن ما طرأ على مصر منذ عصور الفراعنة من تطورات فى نظم الحكم وفى العقائد الدينية وفى اللغة وفى غير ذلك من مقومات الحياة ، قد فصل بين هـــذه الأمة الحاضرة وبين الأمة المصرية القديمة ، فصـــلا حاسما ، جعلنا الى العرب أو الى الرومان أقرب منا الى**

أولئك الذين عمروا وادى النيل فى ألوف السنين التى سبقت المسيحية » .

فيرد على هـــذه النزعة الفرعونية كتاب يؤمنون بأن جذورنا عربية ، وبأنه من العبث أن نردها الى أبعد من ذلك فى التاريخ ، لتضل فى متاهات القرون ، ومن هؤلاء **أحمد حسن الزيات** حين قال : « **اشتهر بالرأى الفرعونى اثنان او ثلاثة من رجال الجدل وساسة الكلام » فبسطوه فى المقالات ... حتى خال بنو الاعمام فى العراق والشام ان الأمر جد ، وان الفكرة عقيدة وان ثلاثة من الكتاب أمة ، وأن مصر ــ راس البلاد العربية ــ قد جعلت المآذن مسلات ، والمساجد معابد ، والكنائس هياكل ، والعلماء كهنة** » وبعد أن يمضى الزيات بأسلوبه العربى البليغ فى التهكم من الفكرة الفرعونيـــة وأصحابها يلخص الموقف بعبارة مركزة ، فيقول : « **وبعد فان ثقافتنا الحديثة انما تقوم فى روحها على الاسلام والمسيحية ، وفى آدابها على الآداب العربية والغربية ، وفى علمها على القرائح الاوروبية الخاصة ، أما ثقافة البردى فليس يربطها بمصر العربية رباط ، لا بالمسلمين ولا بالأقباط** » .

* * *

ونسوق مثلا ثانيا للموضوعات التى اختلف فيها رجال الفكر فى الفترة التى نحللهـــا ، وكيف جاء اختلافهم فى موضوع الخصائص الأصلية التى يتميز بها المصريون ، وهل هى أقرب الى خصائص اليونان ، أو الى خصائص العرب ، ومرة أخرى تنبه الى **نقطة هامة** ، وهى أن المتعارضين لم يثبتوا على آرائهم فيما كانوا يعرضون الرأى فيه ، ومبادلة الرأى هذه المرة كانت بين **توفيق الحكيم وطه حسين** ، فيطرح الحكيم المشكلة بقوله : انما الأمر الذى يحتاج الى كلام هو معرفة مميزات الفكر المصرى ، معرفة أنفسنا ، حتى تتبين لجيلنا مهمته : هذه هى المسألة (**وليلاحظ قارىء اليوم أن هذه نفسها ما زالت هى المسألة المطروحة أمام المفـــكرين ، وقد دنونا من ختـــام العقد السابع من القرن العشرين**) ... ويمضى الحكيم فى حديثه ليؤكد أن الروح المصرية والروح العربية مختلفتان ، ولقد اختلطت احداهما بالأخرى على نحو يصعب معه فصلهما ، لنميز الواحـدة من الاخرى ، لكن هذا الفصل أمر لابد منه ، اذا أردنا أن نتبين أنفسنا ، ويعرض الحكيم تحليله هو على قرائه ، فيبين ــ أولا ــ أن دراسة الفن المصرى والفن الأغريقى كفيلة بأن تبرز الفرق بين العقليتين : « ما بال تماثيل الآدميين عند المصريين مستورة الأجساد ، وعند الأغريق عارية الأجساد ؟ هـــذه الملاحظة الصغيرة تطوى تحتها الفرق كله ، نعم ، كل شىء مستتر خفى عند المصريين ، عار جلى عند الأغريق ، كل شىء فى مصر خفى كالروح ، وكل شىء عند الاغريق عار كالمادة ، كل شىء عند المصريين مستتر كالنفس ، وكل شىء عند الاغريق جلى كالمنطق ، فى مصر الروح والنفس ، وفى اليونان المادة والعقل » ، وبعد هذه المقارنة يجرى الحكيم مقارنة أخرى لتتم له المقدمات مقارنة بين اليونان والعرب ، فيقول ان خط الاغريق مماثل لخط العرب : كل تفكير العرب وكل فن العرب فى لذة الحس والمـــادة . عند الاغريق الحركة ، أى الحياة ، وعند العرب السرعة ، والخلاصة هى أنه « **من المستحيل أن نرى فى الحضارة العربية كلها أى ميل لشئون الروح والفكر بالمعنى الذى تفهمه مصر والهند من كلمتى الروح والفكر** » و « **لا ريب عندى أن مصر والعرب طرفا نقيض : مصرهى الروح ، هى السكون ، هى الاستقرار ، هى البناء ، والعرب هى المادة ، هى السرعة ، هى الظعن ، هى الزخرف ، مقـابلة عجيبة : مصر والعرب وجها الدرهم ، وعنصرا الوجود ، أى أدب عظيم يخرج من هذا التلقيح . انى أتمنى للأدب المصرى الحديث هـــذا المصير : زواج الروح بالمادة والسكون بالحركة ، والاستقرار بالقلق ، والبناء بالزخرف** » .

ويرد طه حسين على الحكيم ، رافضا أن تنسب الروح المصرية الى أصول تبعد بها عن العرب وعن اليونان ، ذلك أن الغوص بالروح المصرية الحديثة الى الأصول الفرعونية مضطر الى الضرب فى مجاهل التخمين ، على أن النسبة الى العرب أمر قائم مشـــهود : « نحن ــ اذن ــ أمام أمرين ، أحدهما عرضة للشك الشديد ، لا تكاد تعرف منه شيئا ، والآخر لا سبيل الى الشك فيه ، أحدهما حياة مصر القديمة وحضارتها العقلية ــ ان صح هذا التعبير ــ والآخر حياة العرب وحضارتهم ، فالى أى الأمرين نفزع لنقيم عليه بنـــاء أدبنا الجديد ؟ أالى الشك أم الى اليقين ؟ » ويمضى الدكتور طه حسين فى رده على الحكيم ليخلص الى جوهر الموضوع ، وهو : مم تتكون روح مصر منذ استعربت ؟ ويجيب بأنهـــا تتكون من عناصر ثلاثة ، أولها العنصر المصرى الخالص الذى ورثناه من المصريين القدماء ، وثانيها هو العنصر العربى الذى يأتينا من اللغة ومن الدين ومن الحضارة ، وثالثها هو العنصر الأجنبى الذى أثر فى الحياة المصرية دائما ، والذى سيؤثر فيها دائما ، وهو هذا الذى يأتيها من اتصـــالها بالأمم المتحضرة فى الشرق والغرب ، جاءها من اليونان والرومان واليهود والفينيقيين فى العصر القديم ، وجاءها من العرب والترك والفرنجة فى القرون الوسطى ، ويجيئها من أوروبا وأمريكا فى العصر الحديث (راجع مجلة الرسالة ، أعداد شهر يونيو ۱۹۳۳) .

ونسوق مثلا ثالثا مما كان يدور فيه القول بين الأدباء والمفكرين فى فترة ما بين الحربين ، موضـــوع القديم والجديد فى تصور الناس للأدب . فهنالك من ينصرفون باهتمامهم الى صقل اللغة وتجويدها دون أن تكون هنالك الفكرة التى ينقلونها بتلك اللغة ، وهؤلاء هم أنصـــار القديم ، وهنالك من يهتمون بالفكرة أولا ما يهتمون ، وهؤلاء هم أنصار الجديد ــ بتعبير أبناء الفترة التى نعرضها هنـــا ــ ، ونستطيع أن نتخذ **سلامة موسى** مثلا

متطرفا لفريق المجددين ، **ومصطفى صادق الرافعى** مثلا متطرفا لفريق التشيعين للقديم . كتب سلامة موسى — مهاجما يقول : « أدباء الصنعة يكتبون وكل همهم محصور فى تأليف استعارة خلابة أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فاذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا أو يضع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وانما يعمد الى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارة خلابة ، فيتوبل بها انشاءه ، أو يرصها رصا ، وكثيرا ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من انشائهم الخاص » ... وكتب كذلك فى موضوع آخر يقول : « فى مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فاذا نظرت لم تر سوى الماضى ثم هى مع ذلك لا ترى كل الماضى ، وهى لو استطاعت أن تفعل ذلك ، لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل ، أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر الى الماضى خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتدرك أن روح العالم هى روح نشوء وتطور » .

ويرد الرافعى على هذا الهجوم ، فيؤكد أن علته الحقيقية ترجع الى التمكن من لغة العرب وأدبهم ، فمن لم يجد فى حياته الفرصة لهذه الدراسة ، وشاءت له ظروفه أن يدرس لغة أجنبية ، راح يتهم اتهامات مصدرها عجزه عن التعبير بلغة العرب ، وهنا يتدخل الدكتور طه حسين ، فيناصر سلامة موسى بعض المناصرة ، ويصحح الرافعى فيما ذهب اليه ، فيقول : « نعتقد أن الاستاذ الرافعى يسرف فى هذا الحكم ، ولعل مصدر اسرافه ... انه أخطأ فهم ما يكتب أنصار المذاهب الغربية ، وهو انما أخطأ الفهم لانه أخطأ الذوق وانما أخطأ الذوق لانه أخطأ الفهم ؛ ان بعض أنصار المذهب الجديد ... قد أخذوا من اللغة العربية وآدابها بحظ لا بأس به ، وان قوتهم فى اللغة الأجنبية وآدابها لم تحملهم على أن يضيعوا حظهم فى اللغة العربية وآدابها ، اذن فانتصار هؤلاء لمذهب جديد ليس ضعفا ، وليس اعتذارا لانفسهم وليس تعصبا للأدب الأجنبى الذى تفوقوا فيه » .

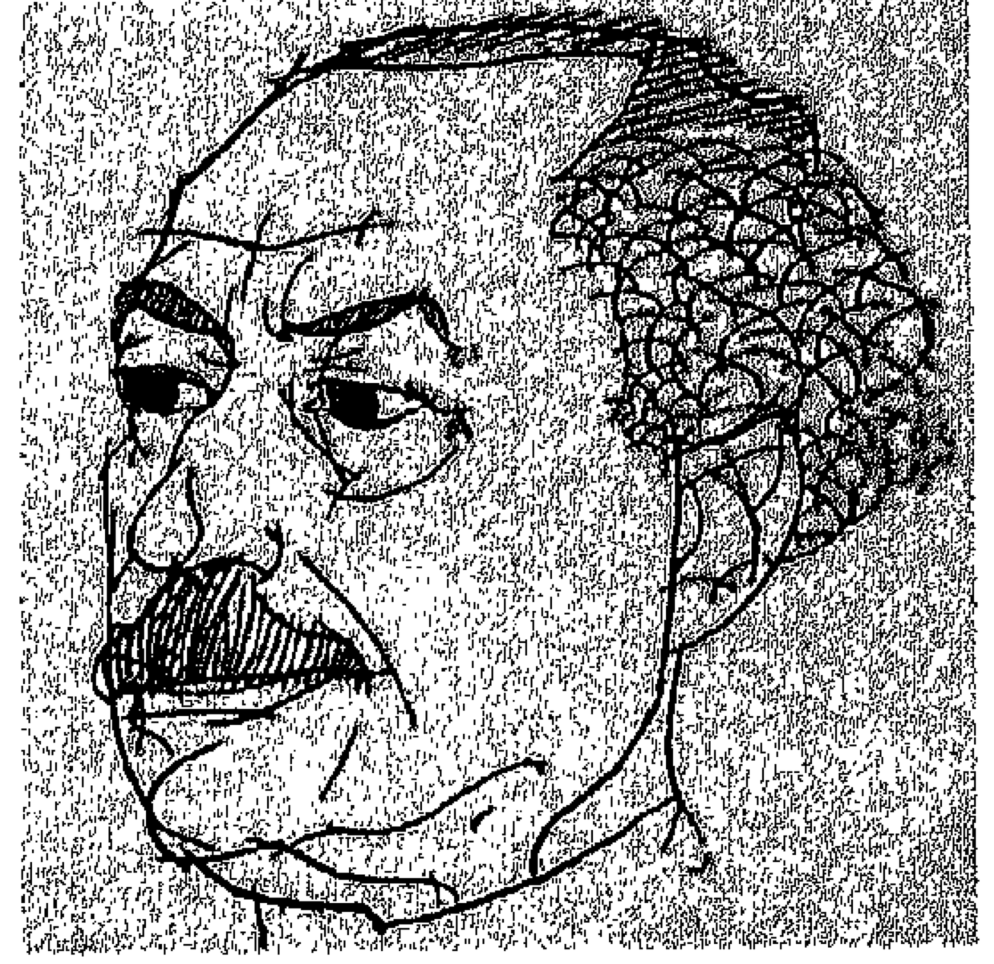
وهذا مثل رابع نقدمه لما كان يشغل الادباء والمفكرين فى مصر ابان الفترة التى نتحدث الآن عنها — فترة ما بين الحربين — فلم يكن يكفى ان يختلف المختلفون على أى الثقافتين يجب علينا الانتماء اليها فى نهضتنا الادبية : العربية القديمة أم الأوروبية الحديثة ؟ بل حدث خلاف فرعى بين أنصار الثقافة الأوروبية الحديثة أنفسهم ، كان السؤال هذه المرة هو : **أى الثقافتين الأوروبيتين يجب الأخذ بهما قبل أختها ؟ أهى ثقافة اللاتين أم ثقافة السكسون ؟** وبدأ الحوار فى هذا الموضوع بمقالة نشرها **العقاد** تعليقا على كتاب أصدره **أنطون الجميل** عن « **شوقى شاعر الأمراء** » ، فجاءت فى هذا التعليق موازنة بين طريقة اللاتينيين فى النقد الأدبى وطريقة السكسونيين ، خلاصتها أن الأولين ينقدون الأدب ، وكأنهم يتحدثون حديثا ظريفا فى صالون ، وأن الآخرين ينقدون الأدب نقدا موضوعيا يضرب فى لباب الموضوع بغير اصطناع الظرف الاجتماعى الواجب اصطناعه فى ندوات الأصدقاء ، وكان العقاد فيما كتب على اعتقاد بأن ثمة فرقا بين الثقافتين ينبثق من الفرق بين المزاجين ، وأن هذا الفرق واضح فى مفكرينا وادبائنا انفسهم **فمن درس منهم الثقافة اللاتينية وجدته اقرب الى أن يكون مؤرخا للأدب او شارحا له ، ومن درس منهم الثقافة السكسونية وجدته أقرب الى أن يكون هو نفسه كاتبا اديبا أو شاعرا** .

وهنا تصدى **الدكتور طه حسين** للرد والتصحيح ، زاعما أن « ليس هناك نقد لاتينى ونقد سكسونى ، وانما هناك نقد فحسب ، نقد يعتمد على هذا الذوق الفنى العالى الذى احدثته الثقافة اليونانية واللاتينية ، وورثته عنهما الأمم الحديثة على اختلاف أجناسها وبيئاتها ، لكل النقاد من الفرنسيين والايطاليين والالمانيين والانجليز قد قرأوا آيات البيان اليونانى واللاتينى وذاقوا آيات الفن اليونانى والرومانى لأنفسهم ، أو كونت لهم هذه القراءة ذوقا عاما مشتركا بينهم جميعا يختلف فى ظاهره ولكنه لا يختلف فى جوهره ، لأن هذا الجوهر واحد مستمد من هوميروس وبندار وسوفوكل وارستوفان وأفلاطون » .

— ٥ —

هكذا كنا فى فترة ما بين الحربين ، نحاول العثور على الجذور العميقة التى يمكن أن نبتت منها شجرة الحياة المصرية الجديدة ، نحاول ذلك فى الشعر ، وفى النقد الأدبى وفى الفكر النظرى ، لكن هذه المحاولة جاوزت ذلك كله ، جاوزته الى مجال الخلق الأدبى الجديد فى القصة والمسرحية ، **فلئن كان الشعر صورة مألوفة فى الأدب العربى منذ اقدم العصور فلم تكن القصة — بمعناها الفنى الحديث — ولا المسرحية مألوفتين معروفتين ، فماذا لو آجرينا عليهما المحاولات ، لتتخذ منهما وسيلتين جديدتين فى البحث عن انفسنا** ؟ لقد بحثنا عن هذه النفس فى القصيدة وفى المقالة ، وبقى أن نلجأ الى طريقتين آخريين فى التحليل والتجسيد ، التحليل الذى يتعقب سلوك الناس الى أصوله الأولى ، والتجسيد الذى يبلور روح المجموع فى أشخاص يصورهم كاتب القصة او كاتب المسرحية .

وكانت اولى محاولاتنا الجادة فى القصة — كما ذكرنا — هى « **زينب** » وهى القصة التى كتبها **محمد حسين هيكل** فى منتصف العقد الثانى من القرن ، كتبها ليجسد فيها دعوة قاسم أمين الى حرية المرأة ، وليعرض فى حوادثها عيوب المجتمع التقليدى الذى يحول دون امرأة ورجل متحابين لا لشىء الا لأنهما من طبقتين متفاوتتين من حيث الغنى والفقر .



ت . الحكيم

ونمضى الى العقد الثالث من القرن ، فنرى « **المقالة** » قد ملأت الفراغ الادبى كله سواء فى ذلك المقالة السياسية التى اشتعلت حرارة من نار الثورة ، والمقالة الادبية والفكرية التى انتقل اليها الخلاف السياسى المذهبى بين الكتاب ليصبح خلافا فكريا فلسفيا ـ حتى اذا ما بلغنا أواخر العقد الثالث هذا ، صادفتنا ألوان أدبية جديدة : صادفتنا « **الأيام** » **للدكتور طه حسين** و « **عودة الروح** » **لتوفيق الحكيم** ، وبعض المسرحيات الشعرية **لاحمد شوقى** ، وهى كلها ـ بمعنى من المعانى ـ محاولات فى سبيل العثور على حقيقة أنفسنا : أهى تغوص بنا الى جذور فرعونية كما يذهب توفيق الحكيم فى عودة الروح ؟ أم هى جمع بين الثقافة العربية الأصيلة والروح الغربية ، كما يتمثل هذا الجمع فى ترجمة طه حسين لحياته ، وفى مسرحيات لشوقى الشرقية المضمون الغربية الشكل ؟ .

لقد جاءت قصة « **عودة الروح** » فى موضعها الزمنى من تاريخنا الفكرى الحديث ، شاهدا قويا على رغبة المصرى ـ اذ يرى نفسه فى دوامة التيارات الثقافية الوافدة اليه من كل صوب ـ فى أن يثبت ذاته اثباتا يجعلها « مصرية » خالصة ، تتميز بطابع خاص ، وهى ذات تصارع الزمن لتخلد وتستعصى على الفناء ، ثم هى فى هذا الصراع لا تجمد ولا تخمد الا لكى تثور حين يظهر لها من أصلابها زعيم قائد ، ولئن جرت الاسطورة المصرية القديمة برواية عن ايزيس وكيف طفقت تجمع اوصال أخيها أوزيريس الممزقة المبعثرة حتى أعادته كائنا سويا تدب فيه الروح من جديد ، **فهكذا تجرى الحياة فى مصر أبدا على مر التاريخ الطويل : يمزق أشلاءها من يمزق ، لكن ذلك لا يطول طويلا حتى يتولاها زعيم من أبنائها فيجمع شملها ويعيدها أمة سوية ممتلئة بدوافع الحياة .**

ونمضى مع الزمن الى العقد الرابع من هذا القرن ـ الثلاثينات ـ لنجد أنفسنا أمام حصاد غنى من ثمار القريحة الأدبية فى القصة والمسرحية ، لكن المحاولة الرئيسية لم تزل هى ، وأعنى محاولة البحث عن حقيقة أنفسنا فيما نحلله من شخصيات نصورها بوحى من الواقع الملموس ، كل كاتب بحسب استعداده وطريقته فى الخلق الفنى ، فاذا كان **توفيق الحكيم** قد لمس الصراع العنيف بين المصرى وتيار الزمن ، لمسه فى قصته « **عودة الروح** » ، فقد عاد اليه بصورة أصرح ـ وأقوى ـ فى مسرحيته « **أهل الكهف** » (١٩٣٣) التى بناها على القصة الواردة فى الكتاب المقدس وفى القرآن الكريم ، الا أن الكاتب هنا قد جعل فعل الزمن أقوى من عواطف الانسان ، فهؤلاء هم أهل الكهف بعد أن استغرقوا فى نوم طويل ، أبعدهم عن مجرى الحوادث مئات السنين ، عادوا الى الحياة من جديد ، وانطلقوا يبحثون عما كان يربطهم بها من روابط : الوالد يبحث عن ولده فيعلم أنه مات منذ قرن كامل ، فلا يطيق العيش بعد أن انفصمت روابطه بالناس من حوله ، وهذا حبيب يلتمس حبيبته ، فيلتقى بحفيدة لها ، شبيهة بها ، فيحسبها الحبيبة القديمة ، ويحدث أن تحبه هذه الحفيدة ، لكن ما أن اكتشف كلاهما حقيقة الواقع ، حتى تصعقهما هذه الحقيقة ، فلا يحتملانها ، وهكذا قل فى سائرهم ، كل منهم تفجؤه الفجوة بين حقيقته هو ، والحقيقة الخارجية ، فيؤثر الموت على حياة لا روابط فيها بينه وبين أهلها .

ان كاتبنا المسرحى العظيم ، يؤمن فى أعماق نفسه بوجود قوة غيبية لا قبل للانسان بردها ، فان أوهمه خياله ـ أو أوهمه العقل المحدود ـ بأنه قادر على أن يفرض سلطانه ، حدثت الفاجعة ونزلت المأساة ، ولذلك لا مفر للانسان اذا أراد لنفسه عيشا سعيدا ، من أن يحيا فى ظل ايمانه وعلى دفء عاطفته ، وأن يحصر المعرفة العلمية فى حدودها مهما ضاقت تلك الحدود ، ولعل هذا هو الفارق الرئيسى بين ما يسمى بالشرق وما يسمى بالغرب ـ فى التقسيم الثقافى لمجموعات البشر ـ وهو أن الغرب يدعى بعلمه العقلى أكثر مما يستطيع ، وأكثر مما يوفر للحياة الانسانية هناءتها ، وأما الشرقى ، فلو ترك لطبيعته ، آثر أن يستمع الى صوت وجدانه ، حتى وان لم يعد له بالعلم الكثير عن هذا الكون الكبير ، **واذا شئت عبارة موجزة تلخص هذا الفارق بين الثقافتين ، فقل ان فى الغرب علما وفى الشرق تصوفا ، وأن التصوف أعلى مرتبة من العلم .**

هذا وهو فى مسرحية أخرى له ، مسرحية « **شهر زاد** » يجعل بطلها شهريار يبلغ من المتعة الحسية الجسدية أقصى مداها ، لكنه بعد ذلك لم يسترح ولم يطمئن ، يريد معرفة سر الكون ، لكن هذا السر يستغلق على فهمه العقلى ، ولم يكن له بد ـ اذا أراد الوصول من أن يلجأ الى بصيرته التى تنفذ به خلال العالم المنظور ، والا فهذا العالم المنظور ضارب حوله بنطاقه ، لا يجد له منه مهربا ، لو جعل أدواته هى الحواس التى تشتهى ، والعقل الذى يفسر ... ومن هذه الزاوية نفسها ـ زاوية الايمان بقصور العقل والعلم ، يكتب الحكيم قصة « **عصفور من الشرق** » ليرد بها غرور الغرب بعلمه وآلاته : « فماذا صنع

لنا العلم ؟ وماذا أفدنا منه ؟ الآلات التى أتاحت لنـــــا السرعة ؟ وماذا أفدنا من هذه السرعة ؟ البطالة التى تلم بعمالنـــــا ، واضـــاعة ما يزيد من وقت فراغنا فيما لا ينفع » ... ولا نترك توفيق الحكيم فى ثلاثينات هـــذا القرن ، دون أن نذكر كتابه «**يوميات نائب فى الأرياف**» الذى يقدم صورة نضرة للحياة فى الريف المصرى ، ومدى ما كان يفصم أهل الريف عن التشريعات والقوانين ، فهم لا يفهمونها ولا يدركونها ، وهى لا تراعى حقائق معاشهم ومدى ادراكهم .

وظهرت فى الثلاثينات قصـــتان للصديقين **المازنى والعقـــاد** ، فقصة المازنى عنوانها «**ابراهيم الكاتب**» (١٩٣٢) وهى بمثابة ترجمة ذاتية للكاتب ، تحلل ظاهرة الحب التى تربط بين الرجل والمراة ، كما تشير الى صفة رئيسية فى الكاتب ، وهى انحصاره فى ذاته ، وأما قصة العقاد فعنوانها «**سارة**» (١٩٣٨) وهى ـ كزميلتها ـ تحليل لظاهرة الحب بين الرجل والمراة ، لكن التحليل هنا مأخوذ من زاوية جديدة ، هى الزاوية التى يكون فيها الحب عقلا كله ، والحبيبة حيوية جسدية كلها ... ترى هل شغل الكاتبان فى قصتيهما هاتين بتحليل الحب ، نتيجة لظفر المراة بحريتها عندئذ على نطاق ملحوظ ؟ وبهذا تكون هاتان القصتان مكملتين ـــ من حيث الوظيفة الاجتماعية التى تؤديانها ـــ لقصة « زينب » التى أخرجها هيكل سنة ١٩١٤ ، فكلها تجسيد للنتائج التى تترتب على دعوة قاسم أمين الى حرية المراة : فى « زينب » لم تكن المراة قد ظفرت من حريتها الا بقبس ضئيل يتيح لها أن تحب ، دون أن تجهر بحبها ، وفى « ابراهيم الكاتب » تتعدد المحبوبات للحبيب الواحد ، وفى « سارة » تلعب المحبوبة بعقل حبيبها ، كأنما فى هذا اشارة الى أن الحرية للمرأة قد زادت على حدها المأمول .

— ٦ —

وتنشب الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، لتدوم حتى سنة ١٩٤٥ ، فتكون نتيجتها على تيـــارنا الفكرى شبيهة من بعض الوجوه بنتيجة قيـــام الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـــ ١٩١٨ ، ففى أعوام الحرب الثـانية ـــ كما هى الحال فى أعوام الحرب العالمية الأولى ـــ ينطوى الكتاب على أنفسهم ، **لكن انطواءهم هذه المرة كان معناه العودة الى ماضى الأمة العربية يجترونه ، ويحيون أبطاله احياء قد يقيم أمام الجيل الصاعد صورة مجدهم الذى لم يكن ينبغى لفيضان الثقافة الغربية أن يطغى عليه** ، لقد رأينا خلال الصفحات الســـابقة كيف تلازم خطان ثقافيان فى حياتنا ، فسارا جنبا الى جنب ، تكون الغلبة آنا لهذا الخط ، وآنا آخر لذاك ، وأعنى بهمـــا الثقافة العربية القديمة فى ناحية ، والثقافة الغربيـــة فى كل عصورها ، من اليونان فنازلا ، فى ناحية أخرى ، وكثيرا ما وفق رجال الفكر والأدب من ضفر هذين الخطين ليجعلا منهما كيانا واحـــدا ، كما هى الحال فى بعض أعمال العقاد ، وفى أعمال طه حسين ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، لكن قيام الحرب جاء مذكرا لنا بوجوب الجد فى البحث عن أنفسنا ، لنخلق لأنفسنا شخصية جديدة نستعد بها للحياة الجـــديدة التى لابد أن تتمخض عنها الحرب العالمية .

وفى سبيل هذا البحث ، طفق كتابنا ينكتون الماضى وينقبون فى حناياه وخفاياه ويرسمون لنـــا صورا قوية مشرقة لأعلام ذلك الماضى ومواقفه : هذا هو **العقاد** يخرج سلسلة متعاقبة الحلقات من « العبقريات » الاسلامية ، فيخرج «**عبقـرية عمر**» و «**عبقـــرية الامام**» (على) سنة ١٩٤٢ ، و «**عبقرية محمد**» و «**عبقرية الصديق**» (أبى بكر) سنة ١٩٤٣ ، ثم يتابع الحلقات حتى تشمل السلسلة عددا غير قليل من شخصيات الاسلام فى عصره الأول الزاهر ، ويكتب **محمـد حسين هيكل** عن **أبى بكر** وعن **عمر** من خلفـاء المسلمين ، وكان قبل ذلك قد كتب عن **محمد عليه السلام** ، ويكتب **توفيق الحكيم** عن **محمد** ، ويكتب كثيرون آخرون عن بطولات الاسلام ، اما مقالات فى المجلات الأدبية ، أو كتبا كاملة ... وسيظل هذا الاتجاه قائما فى حياتنا الادبية عبرالخمسينات والستينات ، ليضيف **طه حسين** روائع من روائعـــه عن صدر الاسلام متمثلا فى تضـــحياته وبطولاته ، وممـــا نذكره له فى ذلك كتاباه «**الفتنة الكبرى**» و «**الشيخان**» .

وقد كانت التكلمة الطبيعية لهذه العودة الى الماضى فى صور أبطاله ومواقفـه ، أن تنصرف بعض الجهود الى تحليل العقيدة الاسلامية نفسها ، وفلسفتها ، والى بحوث علمية فى تأصيل الفكر الاســـلامى على اختلاف عصوره وأطواره ، ففى تحليل العقيدة الاسلامية يصدر **العقاد** عددا من الكتب ويكتب مقـــالات كثيرة ، ومن أهم كتبه فى ذلك : «**الله ـ كتاب فى نشأة العقيدة الالهية**» (١٩٤٧) و «**الفلسفة القرآنية**» (١٩٤٧) ، حتى اذا ما جاءت خمسينات القرن ، أكثر من تاليفه فى هذا الاتجاه ، ومن أهم ما أخرجه «**التفكير فريضة اسلامية**» (١٩٥٧) و «**حقائق الاسلام وأباطيل خصومه**» (١٩٥٧) .

كثرت الدراسات الاسلامية والعربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتفسير ذلك ـــ فيما أظن ـــ أنه كان تمهيدا قويا لولادة جديدة ، تولد فيها أمة تتعرف على سماتها العربية الاسلامية ، بعد أن كانت تضيع هـــذه المعالم فى غمرة النقل عن ثقافة الغرب ، فاذا كان الكتاب خلال العشرينات والثلاثينات ، قد وجدوا أحيانا ما يبرر تساؤلهم : من نحن ؟ أنحن فرعونيون أم عرب ؟ وما الى هذه الأسئلة من أسئلة ، فهم اليوم قد باتوا على يقين لا يفسح المجال حتى للسؤال ، هم اليوم على يقين من

انهم أمة عربية ، أو هم بتعبير أدق جزء من الأمة العربية ، التى تربط أجزاءها روابط قوية من لغة ودين وتاريخ ومصير ، اذن فلنحلل كل هذه الروابط فى دراسات علمية أحيانا ، وفى مقالات شعبية أحيانا أخرى ، نعم لنحلل عناصر الدين وعناصر اللغة وحوادث التاريخ وأهداف المصير — .. تلك كلها دراسات شغلتنا بعد الحرب الثانية .

وقد شغل الناس بموضوعين عن اللغة دارت حولهما معارك فكرية هادئة حينا عنيفة احيانا ، اولهما هو : انكتب بالعامية أم نكتب بالفصحى ؟ وثانيهما : انكتب بأحرف عربية أم نكتب بأحرف لاتينية ؟ فأما أول الموضوعين فما زال الى هذه الساعة قائما تدور فيه المساجلات ، يدافع عن الكتابة بالعامية فريق يضع جماهير الشعب نصب عينيه ، ويدافع عن الكتابة بالفصحى فريق آخر يجعل الأولوية للوحدة العربية التى تقتضى أن يكون اللسان واحدا مفهوما فى مصر والعراق وسوريا وتونس والجزائر وسائر أقطار الأمة العربية ، ذلك فضلا عن الحفاظ على التراث المشترك ، ومنه القرآن الكريم .

وأما ثانى الموضوعين فقد ثار فى الاربعينات حينا ، ثم مات ولم تقم له بعد ذلك قيامة ، وكان بطل الكتابة بأحرف لاتينية **عبد العزيز فهمى** فى تقرير قدمه سنة ١٩٤٤ الى المجمع اللغوى ، مبينا فيه صعوبة التعلم باللغة العربية كتابة وقراءة ، ومستشهدا بما حدث فى تركيا من تسهيل فى عملية التعلم نتيجة لاستخدامهم أحرفا لاتينية بدل الأحرف العربية التى كانوا من قبل يستخدمونها فى كتابة اللغة التركية ، ثم اقترح طرائق مفصلة لتنفيذ اقتراحه .

لكن اقتراحا كهذا لم يكن ليمضى بغير معارضة شديدة من جهات كثيرة ، فى مصر وفى غيرها من أقطار الامة العربية ، ومن المعارضين **محمود محمد شاكر** وكان مما احتج به قوله : « ان أول التضليل فى رسم العربية باللاتينية أن يضيع على القارىء تبين اشتقاق اللفظ الذى يقرؤه ، فاذا عسر عليه ذلك صار اللفظ عنده بمنزلة المجهول الذى لا نسب له ... نعم ، واذا ضل عن تبين الاشتقاق والتصريف ، فقد ضل عن العربية كلها ، لانها لم تبن الا عليهما ، وهى فى هذه الوجهة مخالفة لجميع اللغات التى تكتب بالحرف اللاتينى ، لأن الاشتقاق والتصريف يعرضان لها من قبل بناء الكلمة كلها حتى تختلف الحركات على كل حرف ... الخ » . وتعرض للرد غير هذا الكاتب كتاب آخرون ، كل منهم يقيم الحجة من زاوية معينة .

وربما كان من أبرز الملامح فى حياتنا الثقافية فى الأعوام التالية للحرب الثانية ، ما أداه أساتذة الفلسفة الجامعيون ، وكان ذلك ذا شقين : اولهما تأصيل الفلسفة الاسلامية على أصول اسلامية خالصة ، بعد أن كان الظن أنها نقول وشروح من الفلسفة اليونانية وعليها ، وثانيهما ادخال تيارين معاصرين كنا بحاجة اليهما ، هما الفلسفة الوجودية توكيدا للحرية ، والوضعية المنطقية توكيدا للطريقة العلمية فى صياغة القول وفى فهمه على السواء .

فمن باب البحث فى الفلسفة الاسلامية ، أصدر الشيخ **مصطفى عبد الرازق** كتابه « **تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية** » (١٩٤٤) الذى وقف فيه وقفة العالم المحايد ، فهو يختفى وراء نصوصه اختفاء من لا يريد أن يكون له ميل مرجح سوى ما توجبه النصوص ، فالكتاب يشتمل على بيان لمنازع الغربيين والاسلاميين ومناهجهم فى دراسة الفلسفة ، فالباحثون الغربيون فى طريقة عرضهم للموضوع تراهم وكأنما يقصدون الى القول بأن فى الفلسفة الاسلامية عناصر أجنبية ، ثم يأخذون فى رد تلك العناصر الى مصادرها غير العربية وغير الاسلامية ، موضحين أثرها الذى يرونه فعالا فى توجيه الفكر الاسلامى ، وأما الباحثون الاسلاميون فيغلب عليهم أن يزنوا الفلسفة بميزان الدين ، لكن مؤلف « التمهيد » يتخذ لنفسه منهجا آخر فى درسه لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، اذ هو يتوخى « الرجوع الى النظر العقلى الاسلامى فى سذاجته الأولى ، وتتبع مدارجه فى ثنايا العصور ، وأسرار تطوره **والنتيجة العامة التى ينتهى اليها هذا الكتاب هى أن للمسلمين فلسفة خاصة بهم ، مطبوعة بطابعهم ، لها بداياتها البسيطة وأدوار نموها وازدهارها — وهى نتيجة كونت مدرسة بأسرها فى البحث الفلسفى منذ ظهر هذا الكتاب والى يومنا هذا .**

وأما التياران المعاصران اللذان أدخلا فى حياتنا الثقافية ، فهما — كما ذكرنا — **الوجودية ، والوضعية المنطقية** ، الأولى لتكون فلسفة حياة ، والثانية لتكون فلسفة علم وكانت حياتنا الفكرية بحاجة الى الفلسفتين ، ولذلك أحدث هذان التياران أصداء متفاوتة القوة ، فهنا مؤيد وهناك معارض ، وكان أهم من قدم لنا الوجودية من زاوية جديدة ، هو **عبد الرحمن بدوى** فى كتابه « **الزمان الوجودى** » (١٩٤٤) واهم من قدم الوضعية المنطقية بتطبيق عربى هو **زكى نجيب محمود** فى كتابه « **المنطق الوضعى** » (١٩٥١) وكتابه « **خرافة الميتافيزيقا** » (١٩٥٣) .

ان العوامل المختلفة التى أخذت تعتمل فى الثقافة العربية فى مصر ، منذ أواخر القرن الماضى ، والتى ما انفكت منذ ذلك التاريخ توسع من نطاق فعلها ، فكلما امتدت الى جانب من جوانب الحياة ، جاوزته الى جانب آخر : فمن مطالبة بالحرية السياسية ، الى مطالبة بالحرية الفكرية ، وبالحرية الاجتماعية ، أقول ان هذه العوامل المختلفة كلها ، كانت طوال هذه الفترة تعمل فى أنفس الكتاب والمفكرين ، باحثة عن شخصية عربية جديدة ، تحافظ على تراث الماضى ، وتضيف اليه عناصر

الحاضر ، وكان لهذا البحث عن ذات جديدة تولد من رماد التخلف ومن أغلال المستبدين والمستعمرين ، كان لهذا البحث عن ذات جديدة ، لحظات مشهودة ، حفزتها على سرعة الحركة وحيوية النشاط : الثورة السياسية سنة ١٩١٩ ، وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨ على أثر اعلان الأمم المتحدة لقيام اسرائيل اغتصابا من الشعب العربى ، ودع عنك قيام حربين عالميتين ، شبت فى ختام الأولى منهما ثورة سياسية تطالب بالاستقلال عن انجلترا ، وتخمرت فى ختام الثانية منهما خمائر ثورة اجتماعية — تهمس ألسنتها أول الأمر ، ثم تجهر — مطالبة للشعب كله — لا للفئة المحظوظة وحدها — بحق العيش وحق المشاركة الفعلية فى الحياة على أرضه ، ولم تكن حريق القاهرة فى ٢٦ يناير **١٩٥٢ الا اندلاعا لروح الغضب الكامن فى الصدور ، ثم جاءت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحول غضبة الغاضب الى سلوك يغير الحياة الفاسدة ، ويستبدل بها أوضاعا جديدة ، تحقق له الآمال التى ظلت تتراكم على أقلام الكتاب وفى أذهان المفكرين .**

— ٧ —

كان الهدف الواضح الظاهر لشتى مظاهر الفكر المصرى والأدب المصرى هو خلف روح مصرية جديدة ، تتسم بطابع مميز ، فلما أن نشبت الحرب العالمية الثانية ، وبلغت ختامها سنة ١٩٤٥ ، أخذ هذا الطابع المميز المنشود يتطلع الى أفق أوسع ، لا يقتصر أمره على أصحاب الحياة العلمية وحدهم — أعنى علية المثقفين — بل يتعداهم الى شيء يصلح أن يتسع ليشمل الشعب كله ، ثم لما قامت الحرب الفلسطينية بين البلاد العربية واسرائيل سنة ١٩٤٨ ، كان ذلك بمثابة أن تتحدد معالم الهدف الجديد للفكر ، وللأدب ، وللسياسة ، ولكل وجه من أوجه النشاط الذهنى ، وهو أن يعمل العاملون وأن يفكر المفكرون ، وأن يتغنى الشعراء بوحدة عربية وقومية عربية ، تكون مصر جزءا منها .

أخذت خيوط كثيرة تتجمع ، بعد أن هدأت نيران الحرب العالمية الثانية ، تشير كلها الى وجوب تغير الأوضاع من أساسها ، **طه حسين** يكتب عن « **المعذبين فى الأرض** » كما يكتب سواه فى نفس الاتجاه ، ارهاصا لثورة اجتماعية اقتصادية ، **وخالد محمد خالد** يكتب « **من هنا نبدأ** » و « **مواطنون لا رعايا** » فتحدث كتاباته أثرا فى رقعة واسعة من القراء ، لأنه يلجأ الى طريقة فى الكتابة تجمع فى يد واحدة ثنائية الثقافة الدينية التى كانت معتزلة وراء جدران الأزهر الى حد كبير ، والثقافة السياسية الاجتماعية الجديدة ، هادفا الى خلق العربى المسلم الحر المعاصر فى آن معا ، **ويحيى حقى** يكتب « **قنديل أم هاشم** » « ليؤكد ضرورة العودة الى تربة الثقافة العربية الاسلامية ، حتى وان أوغل المغترب فى العلم الأوروبى **ومحمد فريد أبو حديد** — منذ العشرينات والثلاثينات — يكتب بروحه السمحة وقلمه الهادىء ليشيع فينا نفحة التجديد الذى يقيم بنيانه على أسس الثقافة العربية الاسلامية الأصيلة ... خيوط أخذت كلها تتجمع لتلتقى فى عزيمة واحدة ، تنتظر الجذوة التى تشعلها فتحركها الى عمل ثورى يقلب التربة قلبا ، ليبذر بذورا جديدة ، لتنبت لنا نباتا جديدا ، **وكانت هذه الجذوة هى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، التى سرعان ما أصبحت هى الثورة الأم ، التى تلد ثورات متتابعة رأسية وأفقية ، رأسية تتناول أوضاع الحياة فى مصر ، وأفقيــة تتسع لتشب فى سائر أجزاء الأمة العربية .**

لقد مست روح الثورة جوانب الحياة الفكرية والأدبية جميعا ، وعلى صور أن تفاوتت قوتها فى المجالات المختلفة ، فهى روح منبثقة عن توكيدنا للذات العربية فى مجتمع اشتراكى يضمن للانسان كرامته مهما كان العمل الذى يؤديه ، ومهما كانت درجته من الفقر أو الغنى ، نعم ، لقد كانت الخيوط الفكرية كلها — كما قلنا — تتجمع نحو هذا الهدف خلال أعوام القرن العشرين كلها ، لكن ثورة ١٩٥٢ جاءت لتبدأ فى حياتنا الفكرية طورا ثوريا ، يستخدم كل عوامل الماضى ، لينهض بتغيير شامل .

ونستعرض صنوف الفكر والأدب خلال هذه الأعوام الثائرة ، فنرى الى أى حد تغلغلت الثورة فى أعماق المفكرين والأدباء ، استجابة — ومشاركة فى الريادة — للحركة التى شملت الشعب بأسره .

ففى الشعر ، بلغت البدايات الجديدة التى كان **أبو حديد** قد بدأها حين حاول أن يجرب الشعر المرسل ، الذى يحتفظ بالوزن ويتخفف من القافية ، أقول ان هذه البدايات ، قد بلغت الآن أوجها ، على أيدى نفر من الشعراء الذين أرادوا أن يفاجئونا بالجديد ، فى الشكل وفى المضمون معا ، فأما الشكل ، فقد نفضوا عن أنفسهم التقليد السائد ، الذى يحتم أن يجيء الوزن على صورة بعينها ، وأن تكون للقافية شروط تجب مراعاتها ، ثم لم يكفهم هذا ، فثاروا على المضمونات التقليدية التى لبث الشعراء يدورون فيها مئات السنين ، منذ العصر الجاهلى والى يومنا ، حتى لقد اجترأ كاتب مفكر خلال الأربعينات هو **أحمد أمين** ، مؤلف المجموعة المشهورة التى أرخت للفكر العربى ، والتى صدرت بعض أجزائها فى الثلاثينات ، وأعنى بها « **فجر الاسلام** » و « **ظهر الاسلام** » — أقول ان هذا الكاتب المفكر كان قد اجترأ فأعلن فى سلسلة مقالات — نشرها فى مجلة الثقافة التى كان يشرف على تحريرها ، ثم جمعها مع غيرها فى مجموعة مقالاته « **فيض الخاطر** » — أعلن أن الأدب الجاهلى قد جنى على الشعر العربى جناية كبرى ، حين حدد له مرة والى الأبد — أو ما ظنه أنه باق الى الأبد — شكلا بعينه للشعر ، بل ومعانى بعينها يدورحولها الشعراء ، وأن الثورة قد أصبحت واجبة على الشعراء المحدثين ،

وها هم أولاء الشعراء المحدثون قد سنحت لهم الفرصة فثاروا على الشعر التقليدي شكلا ومضمونا وكان على رأس هؤلاء - في مصر - **صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي** لكنه مما يلفت النظر انه الى جانب الصور الجديدة الثائرة في شكلها وفي مضمونها ، بقيت صور أخرى من الشعر ، تكتفي بالثورة في المضمون الشعري ، لكنها تحافظ على الشكل القديم ، وترى أن الوعاء القديم ما زال صالحا ليصب فيه الشراب الجديد .

وان هذا التوازي ليظهر كذلك في التأليف المسرحي خلال أعوام الثورة ، أعني انك تجد من أدباء المسرح من حطم الصورة الشكلية التقليدية للبناء المسرحي ، فجاء جديدا في المضمون والشكل معا ، كما تجد الى جانبهم فئة اخرى ، تثور في المضمون لكنها تحافظ على الشكل التقليدي القديم ، بل وتجد الى جانب هؤلاء وأولئك جماعة ما زالت تكتب كما كان يكتب أدباء العشرينات ، اسلوبا ومضمونا ، فالشاعر المسرحي **عزيز أباظه** يتابع اخراج مسرحياته الشعرية على نحو ما كان يؤلف **أحمد شوقي** مسرحياته : مضمون يغلب عليه أن يكون من التاريخ العربي ، وشكل يحافظ على الوزن والقافية التقليديين ، والكاتب المسرحي العظيم **توفيق الحكيم** - الذي امتد انتاجه الأدبي منذ العشرينات ، لم يفتر - ما زال كأول عهده ، يختار البناء الكلاسيكي للمسرحية ، وان يكن قد مال بالمضمون نحو المعاني الاشتراكية الجديدة ، هذا اذا استثنينا محاولات جزئية يحاولها آنا بعد آن ، ليجرب قلمه وذهنه في الاتجاهات المسرحية الجديدة ، فيكتب حينا في الأدب اللامعقول مسرحية يجاري بها أهل هذا المجال ، ويكتب حينا آخر شيئا يسميه جمعا بين المسرحية والرواية ، وهكذا ، أما **عبد الرحمن الشرقاوي** فيكتب مسرحيات شعرية في موضوعات تساير الثورة السياسية في أهدافها لكنه يتخفف في شعره من قيود القافية ، وان ظل محتفظا بالوزن الشعري كما عرفه التقليد العربي .

لكن الأدب المسرحي لم يلبث أن تفجر عن فئة ثائرة ممعنة في ثورتها ، ارادت أن يكون مسرحنا مسرحا عربيا أصيلا ، يستوحي طابعنا المحلي الخاص ، فاللغة في الحوار هي العامية لا الفصحى ، وتتابع المناظر والفصول يجري على نسق مبتكر ، بل وخشبة المسرح نفسها تعرضت للتبديل والتغيير ، نذكر من هؤلاء ((**رشاد رشدي**)) و ((**نعمان عاشور**)) و ((**يوسف ادريس**)) و ((**لطفي الخولي**)) و ((**الفريد فرج**)) و ((**سعد الدين وهبة**)) ، ولنلاحظ عن معظم هؤلاء انهم ممن أسهموا في أكثر من مجال أدبي ، فمنهم من كتب القصة الى جانب المسرحية (مثل **يوسف ادريس**) ومنهم من أسهم في حركة النقد الأدبي كذلك (مثل **رشاد رشدي**) وهم فوق هذا وهذا ممن يشتركون بأقلامهم في الصحافة اليومية ، بما يغلب عليها من طابع سياسي يتابع الأحداث الجارية .

وأما القصة فقد كانت في أدبنا الحديث منذ أول القرن ، وبلغت أشواطا لا بأس بها على أيدي **هيكل** في ((**زينب**)) و ((**هكذا خلقت**)) و ((**المازني**)) في ((**ابراهيم الكاتب**)) **والعقاد** في ((**ساره**)) **ومحمود تيمور** في ((**سلوى في مهب الريح**)) - وكلهم ممن غلبت فيه الثقافة الفكرية العقلية على أدبه ، فجاءت قصصهم تحليلا لأفكار - وخصوصا فكرة الحب ، وبعض العلاقات الاجتماعية الأخرى - ثم ظهرت بعدهم جماعة أخرى تكتب القصة كتابة تسودها التلقائية وعدم اطالة التفكير العقلي ، وذلك لان الطبع القصصي عندهم أعمق وأصل ، ولكنهم برواية الأحداث والتزامهم بالواقع كما يقع ، أكثر اهتماما منهم بتحليل الأفكار والأشخاص ، ولهذا كانت قصصهم أقرب الى نفوس القراء الذين يريدون المتعة الأدبية وحدها ولا يصبرون على جهد يبذلونه في أدب انشأه صاحبه بعد اعمال الفكر وعناية باللغة ، ومن هذه المجموعة الثانية ((**يوسف السباعي**)) و ((**احسان عبد القدوس**)) و ((**محمد عبد الحليم عبد الله**)) و ((**يوسف غراب**)) - فلما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولبثت ماضية في طريقها الثوري ، ظل هؤلاء الكتاب يكتبون ، بعد أن مالوا بمضمونهم الأدبي نحو الفكر الاشتراكي الجديد ، ونحو ابراز المفارقات التي كانت تفسد حياتنا قبل الثورة ، لكنهم - مع تجديدهم في المضمون ، ومسايرتهم للروح الثورية - ما زالوا يحافظون على الأسلوب الذي بدأوا الكتابة به منذ بدأوا .

ويقف وحده في ميدان القصة ((**نجيب محفوظ**)) الذي بدأ انتاجه القصصي منذ أواخر الثلاثينات ، وظل يواصل الكتابة ، التي استهدف بها دائما تصوير الطبقة الوسطى الطامحة الى التشبه بالطبقة الممتازة ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وعندئذ ظفر بفنه طفرة عالية ، اذ وسع من منظوره الفني توسعة استطاع بها أن ينظر الى تاريخنا القومي الحديث كله ، وكأنه ينظر الى مشهد واحد ، وطفق يصوره تصويرا بارعا فيه حيوية وبناء أدبي محكم ، **ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تتابعت في اسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليبرز في تطورها خلال الوالد والولد والحفيد ، معالم تطورنا جميعا في عصرنا الثوري الحديث .**

ونترك ميدان الأدب ، لننظر فيما صاحبه من نقد أدبي ، فنجد هنا المدارس تتتابع منذ العشرينات حتى يومنا هذا ، تتابعا يدل بذاته على معالم التغير في وجهات النظر فبعد أن تولى النقد ادباء ما قبل الثورة : **طه حسين** ، **والعقاد** ، **والمازني** وغيرهم ، ينقدون وكأنما في خلفية رؤوسهم عقيدة بأن الأدب انما يكتب على أسس أدبية فنية صرف ، نحاسب الاديب عليها دون أن نطالبه بأن يكون على رأي معين في موضوع بعينه ، فليكن مذهبه السياسي ما يكون ، ولتكن ميوله الاجتماعية ما شاء لها أن تكون ، وليضع أية عقيدة اراد في أدبه ، لكنه مطالب بتجويد فنه الأدبي ، ثم هم بعد ذلك يختلفون في الأساس الذي يحكمون به على

جودة هذا الفن الأدبى : أيكون هو نجاح القطعة الأدبية فى التغلغل بنا الى أعماق نفس كاتبها ؟ أم يكون هو نجاحها فى تصوير عصرها ؟ **أقول انه بعد أن كان النقد عند أدباء ما قبل الثورة قائما على أسس كهذه ، جاءت الثورة فتبعها تبدل فى الموقف النقدى ، اذ أخذت المذهبية الاجتماعية والسياسية (الأيديولوجية) شيئا فشيئا تحتل مكانتها كأساس للنقد ، ينظر اليها قبل أن ينظر الى أى شىء سواها ، فاذا وجدت القطعة الأدبية هادفة نحو تحقيق آمال المجتمع فى طوره الاشتراكى الجديد ، نظرنا بعد ذلك فى شكلها وأسلوبها وغير ذلك ، وأما اذا وجدت غير هادفة على هذا النحو ، كان من العبث وضياع الوقت والجهد أن نناقشها من جوانبها الفنية الأخرى** ، وكان من أبرز من أقاموا هذا النقد الأيديولوجى فى الأعوام الأخيرة ((**محمد مندور**)) وما يزال يجرى عليه نقاد آخرون مثل ((**محمود أمين العالم**)) ، على أن المعارك النقدية ما زالت تظهر فى محيطنا الأدبى حينا بعد حين ، بين نقاد يؤكدون أهمية ((الشكل)) فى القطعة الأدبية بغض النظر عن موضوعها ، وآخرين يؤكدون أولوية ((الموضوع)) والا فلو خلت الكتابة من موضوع يمس مشكلات الحياة الواقعة ، كانت عبثا ولهوا ، وهنالك نقاد يقفون فى نقدهم عند التقويم الفنى المشبع بقراءات عريضة وثقافات متنوعة ، مثل **لويس عوض** .

وان الحديث عن النقد الأدبى ، ليجرنا الى الحديث عن ((الفكر)) بصفة عامة ، فهاهنا كذلك نجد الأمزجة كلها متجاورة — وان لم تكن متآلفة — فثمة من الدارسين — من أساتذة الجامعة بصفة خاصة — من يعكف على دراسة القديم أو الجديد ، كل بحسب ميدان تخصصه ، ليخرج للناس بحوثه فى كتب أو فى مقالات أكاديمية ، أو على الأقل مطبوعة بطابع الجد الرصين ، ومن أمثلة هؤلاء فى مجال الدراسة الأدبية ((**شوقى ضيف**)) الذى ينصرف بجهوده نحو التأريخ للأدب العربى من أقدم قديمه الى أحدث حديثه ، و ((**سهير القلماوى**)) التى استطاعت بسعة أفقها وطلاوة حديثها أن توصل أعلى المستويات الثقافية الى جمهور القراء فى أسلوب رفيع وبطريقة جذابة ، ومن هؤلاء أيضا مدرسة أدبية تجعل شعارها ((**الأدب للحياة**)) — سواء جاءت ثمارهم مطابقة تمام المطابقة لشعارهم هذا أو لم تجىء — وكان على رأس هذه المدرسة ((**أمين الخولى**)) و ((**عائشة عبد الرحمن**)) التى تعرف عند القراء باسم ((**بنت الشاطىء**)) وهى فى مرحلتها الأخيرة أميل الى احياء القيم العليا من جوف التراث ، ابتغاء وصلها الجديد بالقديم .

وفى ميدان الفكر النظرى ، دراسات مختلفة النزع تصدر تباعا فى شتى الفروع ، لكن ما يلفت النظر منها هو الدراسات الخاصة بالمفهومات الاشتراكية ، التى قد تضيق حتى تتناول مفهوما واحدا بالشرح والتحليل ، وقد تتسع حتى تشمل النظرية الاشتراكية كلها فى صورتها العربية ، **ولو أردنا أن نلتمس موضوعا واحدا يلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكى الجديد ، لما وجدنا خيرا من ((الميثاق)) الذى صدر سنة ١٩٦٢ عن مؤتمر وطنى كبير ، ليكون بمثابة خطة للعمل القومى السياسى الى حين .**

— ٨ —

على أن صورة الحياة الثقافية فى مصر المعاصرة لا تكمل الا بذكر جهود متفرقة كثيرة ، تكون الروافد التى تمد التيار الرئيسى الكبير ، كل بحسب منبعه ومورده : فهنالك من ينقل الينا ثقافة الغرب — اما بالترجمة واما بالأصالة الشخصية — نقلا يتسم بالتأييد المتحمس لها ، وعلى رأس هؤلاء **الدكتور حسين فوزى** وأشهر كتبه ((**سندباد — عصرى**)) الذى يجمع فى دراسته بين العلم والأدب ، وهنالك من يفكر فى مشكلات ثقافية يختارها لنفسه ، تفكيرا مستقلا أصيلا ، لا يبالى أجاء مصطبغا بتأييد العربى القديم أو الغربى الجديد ، مثل ((**الدكتور محمد كامل حسين**)) — ومن خير ما كتب قصة ((**قرية ظالمة**)) الذى يجمع هو الآخر بين الدراسة العلمية والأدبية ، هنالك المؤرخ الذى أخذ نفسه بالتأريخ لبلادنا فى عصورها الحديثة تاريخا مفصلا ، تسرى فيه الروح الوطنية التى تبرز صورة قومه مبرأة من الشوائب التى أدخلها عليها مؤرخون آخرون لم يكتبوا بروح الانصاف ، مثل ((**عبد الرحمن الرافعى**)) ، وهنالك عشرات الباحثين توفروا على نشر النصوص القديمة وتحقيقها ، ومئات المترجمين الذين ينقلون عن أوربا وأمريكا ما ينتجانه حتى ليتابعوا الحركة الفكرية هناك خطوة خطوة — وهنالك عدد ليس بقليل ممن جعلوا همهم جمع الأدب الشعبى والفن الشعبى فى مختلف صوره ، وصب هذه الصور فى سياق متسق من شأنه أن يوضح جانبا هاما من الروح المصرية — العربية الأصيلة التى لا غنى عن توضيحها اذا أردنا — كما نحن مريدون منذ أول القرن — أن نبحث عن حقيقة أنفسنا ، ويتزعم هذه الحركة ((**عبد الحميد يونس**)) الذى أنشىء له كرسى جامعى ليتولى تدعيم الدراسة الفولكلورية على أسس أكاديمية قوية ، ولقد أخذت هذه الآثار الشعبية فى الأدب والفن ، تسرى فى كثير من الخلق الأدبى فى القصة والمسرحية والشعر .

انه لو جاز لنا أن نلخص تيارات الفكر والأدب المعاصرة فى مصر ، فى عبارة واحدة ، قلنا انها جميعها محاولات نحو خلق شخصية عربية جديدة ، تحمل طابعا مميزا ، تجتمع فيه قيم الماضى العريق ، وقيم الحاضر المتطور ، طابعا يتسم بالارادة الحرة ، وبالنظرة العلمية ، ينقل عن تراث الآباء قيمه العليا ، ومن الحضارة القائمة علومها وصناعاتها وتياراتها الفكرية والفنية ، ثم يتمثل ذلك التراث وهذه الحضارة ، تمثلا ينتهى الى أصالة وابتكار .

زكى نجيب محمود

مشكلة المعنى

فى الفلسفة المعاصرة

ا

● ان أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شخص ، الا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحى هذه العبارة بالتعبير عنها ، اى اذا عرف ما هى المشاهدات التى تقوده ـ فى ظروف معينة ـ الى قبول القضية على انها صادقة او رفضها على أنها كاذبة .

● ان مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما جعلنا نتثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو موضوع العلم، اما فى مجال الفلسفة فقد ترتب على هذا المبدأ القول بأن كل العبارات الفلسفية هى مجرد اقوال خالية من المعنى .

يستخدم كثير من الفلاسفة المعاصرين مصطلح **((مبدأ تحقيق المعانى))** أو **((مبدأ التحقق))** Principle of verification أثناء تناولهم لمشكلات الفلسفة على اكثر من نحو ، على الرغم من أن الغرض الأساسى من استخدام هذا المصطلح هو تحديد معانى العبارات بقصد توضيحها والقاء المزيد من الضوء عليها .

مبدأ تحقيق المعانى

وعلى الرغم من الاختلاف الذى نتبينه فى استخدام هذا المصطلح بين فيلسوف وآخر ؛ الا أننا نكاد نرى شبه اتفاق على معنى عام يكون بمثابة الاطار الذى يتحركون جميعهم فى داخله أثناء تناولهم لهذا المصطلح . ولبيان ذلك نحاول أولا الاجابة عن السؤال التالى : ((**ما معنى ((التحقق)) ؟ معناه لغويا التثبت أو التأكد ، وهو المعنى نفسه الذى نجده لدى الفلاسفة ورجال المنطق حين يستخدمون ((مبدأ التحقق))، فهو عندهم يعنى التأكد أو التثبت من أن العبارات التى نقولها صادقة أو كاذبة وذلك بالرجوع الى الواقع الخارجي لمقارنتها به**)) .



ج . أ . آير

دكتور عزمي إسلام

وبذلك يكون مبدأ التحقق بمثابة المعيار الذى نتأكد بناء عليه من صدق أو كذب العبارات أو القضايا التى تتناول الواقع الخارجى .

فاذا ذكر لى شخص ما أن **فتجنشتين** مثلا يحلل العالم الى وقائع ذرية ، واللغة الى قضايا أولية فى ((**رسالته المنطقية الفلسفية**)) ، فكيف لى أن أتأكد من صدق هذه العبارة أو من كذبها ؟ أمامى أحد أمرين : اما اننى لم أكن قد قرأت ذلك الكتاب ، فأمسك به وأتصفحه وأجد أن هذا الفيلسوف قد اهتم بتحليل العالم واللغة على ذلك النحو . وفى هذه الحالة أتبين صدق تلك العبارة . واما أن أكون قد قرأته من قبل ،عرفت أنه قد اهتم فيه بتحليل العالم واللغة على النحو الذى ذكره ذلك الشخص ، وفى هذه الحالة أيضا احكم على العبارة بالصدق .

من المثال السابق يتضح أن معيار الصدق أو الكذب فى الحالة الأولى هو الرجوع الى الواقع الخارجى — وهو الكتاب — لمطابقة الحالة التى يوجد عليها بما نسمعه من عبارات . أما معيار الصدق والكذب فى الحالة الثانية فهى الرجوع الى خبرة الفرد السابقة التى كانت هى بدورها وليدة الاعتماد على الواقع الخارجى . وعلى ذلك . فالرجوع الى الواقع والى الحالة التى يوجد عليها هذا الواقع هو معيار الصدق او الكذب ، سواء تم ذلك الرجوع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

اذا أخبرنى شخص بأن ((**السماء تمطر الآن**)) وفتحت النافذة ورأيت المطر ينهمر من السماء ، كان قولى صادقا لاتفاقه مع حالة الواقع الخارجى ، أما اذا لم أجد مطرا ينزل من السماء، كان قوله كاذبا لأنه لا يصف حالة الواقع الذى يتكلم عنه .

قد يكون هذا الكلام من الوضوح بحيث لا يحتاج فى الحديث اليومى الى مناقشة أو شرح، الا أنه يحتاج الى مثل هذه المناقشة فى الفلسفة . ولبيان ذلك أقول **ان هناك اختلافا جذريا بين فيلسوف يقول كلاما يرتفع به فوق مستوى الواقع ويحلق به فى آفاق بعيدة عن كل ما هو مادى ، وفيلسوف يقول عبارات مرتبطة بالواقع الخارجي لكي تصفه بطريقة مباشرة أو غير**

مباشرة . الأول لا يحتاج فى تفسير كلامه الى الهبوط الى مستوى المادة ، بينما لا يقول الثانى عبارة الا اذا كانت مما يمكن أن يشير الى حالة من حالات الواقع ، أو كانت مما يلزم عن عبارة أو عدة عبارات تنتهى بما يعبر فيها عن الواقع ويصوره ويرتبط به . الأول يبدأ من العقل ، فيعبر باللغة عما يدور فى ذهنه من أفكار بغض النظر عن تعبير هذه الأفكار - وبالتالى العبارات التى يصوغ فيها هذه الأفكار - عما يجرى حوله من أمور الحياة . والآخر يبدأ من الواقع ويرد اليه كل عبارة من العبارات بشكل مباشر أو غير مباشر .

الأول لا يكون فى استطاعته تحقيق معانى العبارات التى ينطق بها بردها الى الواقع ، أما الثانى فيمكنه رد عباراته الى الوجود الخارجى. الأول فيلسوف مثالى والثانى فيلسوف واقعى. والفلاسفة الذين يؤيدون مبدأ التحقق ويتمسكون به معيارا لصدق أو كذب ما نقوله من عبارات بدلا من التحليق فى آفاق مثالية مطلقة ، هم الفلاسفة الواقعيون بصفة عامة .. وأقول بصفة عامة لأننا حين نناقش هذا المبدأ - سنجد أن بعض دعاته ، وان كانوا يلبسون مسوح الواقعية، الا أنهم مثاليون فى حقيقتهم ، ممعنون فى الارتداد عن الواقع وأن حاولوا التمسك به وجمله بداية انطلاق تفكيرهم .

معنى التطابق أو الاتفاق

ولنناقش فكرة تحقيق المعانى عند أصحابها بغرض التوضيح ، لا الدفاع أو النقد ، فليس المهم هو أن ما نتوصل اليه من نتائج قد يدحض او يؤيد هذا المبدأ ، بقدر ما يهمنا تحليل الفكرة ذاتها . ولنبدأ بتعريف أكبر دعاتها وهو الفيلسوف الانجليزى آير الذى يذهب فى كتابه « **اللغة والصدق والمنطق** » الى (**أن أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شخص ، الا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحى هذه العبارة بالتعبير عنها ، اى اذا عرف ما هى المشاهدات التى تقوده - فى ظروف معينة - الى قبول القضية على أنها صادقة أو رفضها على أنها كاذبة**) ، والذى يذهب فى مقال له بعنوان « **التحقق والخبرة** » الى أن مبدأ التحقق يعنى تحديد صدق أو كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها أو اختلافها مع الواقع .

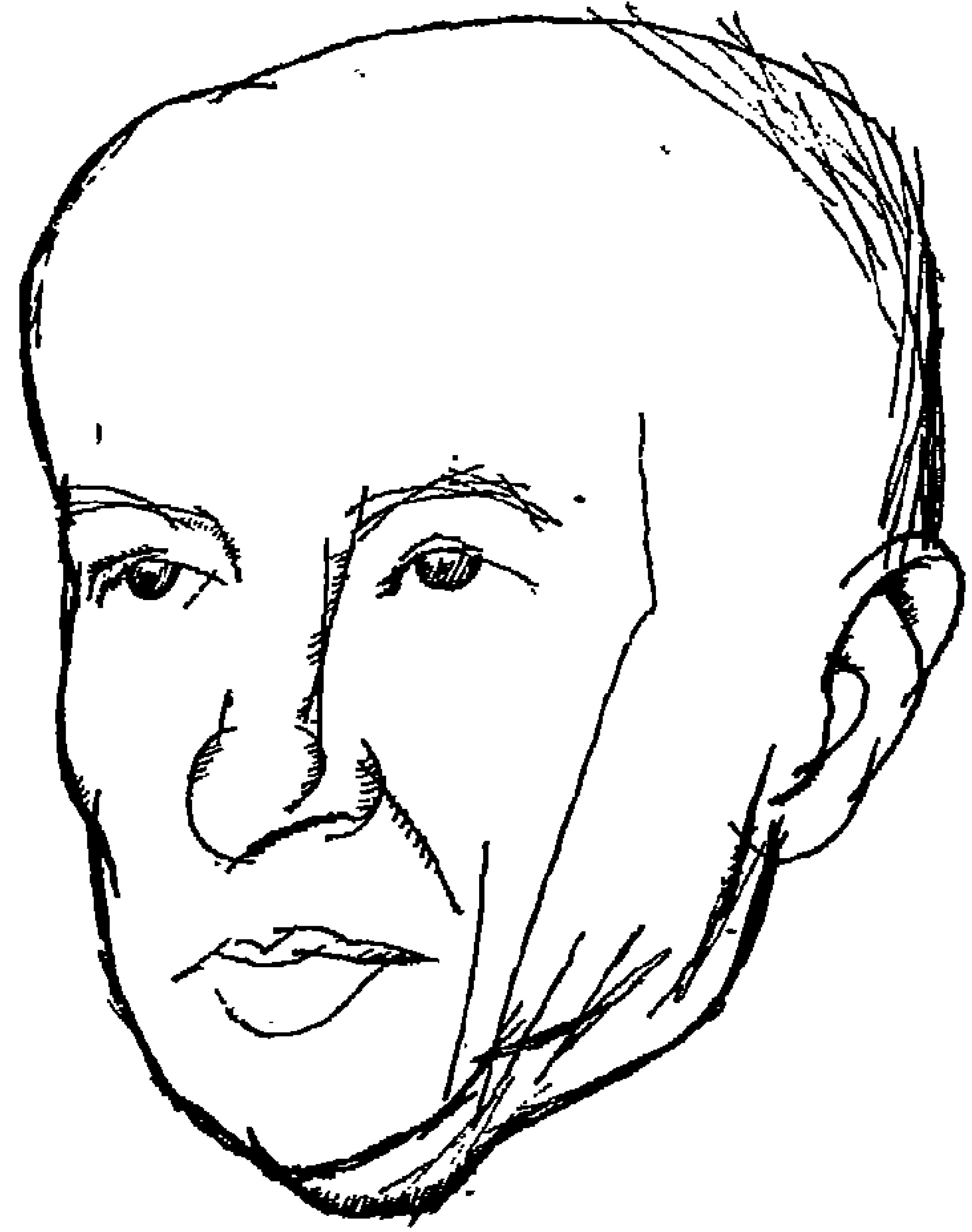
قد يبدو معنى التحقق واضحا من هذين التعريفين ، الا أن علينا أن نحدد استخدامنا لألفاظ معينة وردت فيهما حتى لا نقع فى الغموض واللبس . أو بالاحرى علينا أن نعرف بعض الفاظ التعريف الأخير مثل كلمة **اتفاق** وكلمة **واقع** .

أولا كيف يكون هناك **اتفاق** بين قضية من القضايا وبين الواقع الخارجى ؟ ما معنى أن يكون هناك **اتفاق** بين قولى « **القلم على يمين الكتاب** » وبين أن يكون القلم موجودا فى الواقع الخارجى على يمين الكتاب بالفعل ؟

معناه أن هناك **تطابقا** بين العبارة التى قلتها ، وبين الحالة التى توجد عليها الأشياء فى الواقع ، كأن اقول فى الهندسة مثلا أن هذين المثلثين متطابقان ، واعنى بذلك ان طول كل ضلع فى أحدهما يساوى طول الضلع الناظر له فى المثلث الآخر مثلا ، وبالتالى تكون احداثيات تلاقى خطوط الشكل الأول هى نفسها احداثيات التقاء خطوط الشكل الثانى ، بمعنى أننى اذا وضعت أحدهما فوق الآخر كان هناك تماس بين احداثيات وخطوط كل منهما .

وكأن أقول أيضا ان هذه الصورة التى أراها لصديق لى مطابقة له تمام المطابقة ، بمعنى أنها ترسم ملامحه رسما دقيقا .

وكأن أقول أيضا ان هذه الصورة التى أراها الفنية أو تلك تعتبر من اللوحات الجميلة الرائعة، فاذا ما تساءلنا عن السبب فى حكمنا عليها بذلك كانت اجابتنا : انها تعبر تعبيرا صادقا عن الواقع الخارجى وذلك لأنها ترسم هذا الواقع بما فيه من أشياء وصفات ، وتعبر فى الوقت نفسه عن النسب والعلاقات الموجودة فيه . وفى هذه الحالة يكون معنى التطابق قائما فى التعبير الدقيق الذى يقدمه لنا الرسم عما هو موجود فى الواقع ، أو فى تمثيله اياه تمثيلا صادقا .



ج . مور

بهذا المعنى يمكننا أن نعبر عن التطابق بين القضية التى تقال وبين الواقع الخارجى . فاذا كانت القضية تصور الحالة التى يوجد عليها الواقع الخارجى تصويرا دقيقا وترسمه رسما واضحا وتمثله ، كانت القضية مطابقة للواقع ، وكانت بالتالى صادقة ، والا كانت كاذبة . وهذه هى الفكرة نفسها التى نجدها فى النظرية التصويرية للغة عند الفيلسوف النمساوى **لدفيج فتجنشتين** الذى يذهب فى رسالته المنطقية الفلسفية الى ((**أن القضية رسم للوجود الخارجى ـ لأننى أعرف الحالة التى جاءت تمثلها ـ وذلك اذا فهمت القضية**)) ، ويشرح ذلك بقوله ان الرسم يكون ذا صلة مباشرة بالوجود الخارجى بحيث يكون قصاراه أن يجىء مطابقا له ، فكأن الرسم أداة للقياس نقيس بها الوجود الخارجى ، بحيث لا يكون التطابق بين اداة القياس والشىء المقيس بها فى المادة التى صنع منها هذا أو ذاك ، انما يكون التطابق تطابق اطراف بينهما . كما نقيس ثوبا بالمتر ونقول ان طوله متر واحد ، فلا نعنى أن كليهما صنع من مادة واحدة ، بل نعنى أن الأطراف النهائية للمتر ولقطعة القماش يتطابقان . وفى هذا الصدد يقول فتجنشتين ((**يكون التماس بين الشىء المقيس وأداة القياس فى الأطراف القصوى لكل منهما**)) اى فى التقابلات التى تكون بين عناصر الرسم من جهة وبين الأشياء من جهة أخرى ، وهو يشبه هذه التقابلات بقرون الاستشعار الموجودة عند بعض الحشرات التى تتحسس بها طريقها فيقول ((ان هذه التقابلات بالنسبة الى عناصر الرسم بمثابة الحاسات التى يتحسس بها الرسم ما يقابله فى الوجود الخارجى)) .

ويوضح فتجنشتين معنى التطابق على نحو آخر فيشبهه بالاسقاط فى الهندسة ، فالقضية عنده اسقاط للوجود الخارجى ، بمعنى أن تجىء القضية ظلا له ، أو بمعنى أن يسقط ظله فى القضية فتكون القضية رسما له . فنحن نستخدم القضية ((كما لو كانت ظلا يعكس ما يمكن أن يكون حادثا من أمور الواقع)) ، ومن ثم يكون معنى القضية بمثابة النظر فى مسايرة الظل لأصله ، من حيث هى ظل أو اسقاط للوجود الخارجى .

هـــذا هو معنى التطابق أو الاتفاق الذى نجده فى القول بمبدأ التحقق ، وهو معنى يكاد يوافق عليه أغلب من قالوا بهذا المبدأ مثل **موريتسى شليك** الذى ذهب فى مقال له بعنوان ((**الوضعية والواقعية**)) الى أن التحقق هو امكان وجود ما يقع فى خبرتنا من الواقع الخارجى ، بحيث يكون هو معيار صدق أو كذب القضية بناء على مقارنتها به . وهو نفس المعنى الذى نجده عند أغلب فلاسفة الوضعية المنطقية بصفة عامة .

ما هو الواقع الخارجى ؟

يتبقى لدينا بعد ذلك سؤال : ما هو الواقع الذى نقارنه بالقضية بحيث نقول انها تصوره أو ترسمه أو تكون مطابقة له ؟ هل هو الأشياء الموجودة فى الواقع الخارجى ؟ هل هو الوقائع التى تتكون من أشياء بعد ربطها بعلاقات ، ثم يتكون منها هى العالم الخارجى ؟ هل هو الواقع الذى يقابل قضايانا البسيطة أم قضايانا المركبة ؟ يرى أغلب الفلاسفة المعاصرين ،

والتحليليين منهم بصفة خاصة أن ما ندركه فى العالم الخارجى هو ما نسميه بالوقائع لا الأشياء . وعلى ذلك فنحن اذا ما أردنا تحقيق قضية ما ، فعلينا أن نقارنها بالوقائع لا بالأشياء المفردة لأن ما هو موجود فى الواقع الخارجى هو الوقائع ، اعنى هو الأشياء مرتبطا بعضها ببعض .

وما هى الواقعة فى لغة الفلاسفة المعاصرين ؟ هى شىء أو أكثر ، قد اتصف بصفة معينة او ارتبط مع غيره بعلاقات معينة . فأنا حين أقول ان القلم أسود اللون ، انما اتكلم عن واقعة لا عن شىء — أتكلم عن هذا القلم وقد اتصف بصفة معينة وهى اللون الأسود . واذا كنت اتكلم عن هذا القلم أو عن غيره ، فانا لا اتكلم عن شىء معلق فى الفراغ لا لون له ولا شكل ولا حجم ولا يرتبط بغيره بعلاقات مكانية — فهو لابد وأن يكون له شكل أو حجم أو لون .. الخ كما انه لابد وأن يرتبط مع غيره من الأشياء بعلاقات كأن يكون أكبر من القلم الآخر أو على يمين الكتاب أو على يسار المحبرة أو فوق المكتب أو أسفل المصباح .. الخ .



وبقدر ما يتعذر علينا تخيل الأشياء وقد تجردت من روابطها المكانية الزمانية ، يكون تصورنا لوجود الوقائع أكثر دقة ، ولوجود الأشياء التى تتكون منها هذه الوقائع أكثر وضوحا .

مثل هذا الرأى نجده عند كثير من الفلاسفة التحليليين والوضعيين الذين يحللون العالم الى ذرات صغيرة أسموها بالوقائع الذرية ، التى لا تتكون من وقائع أخرى أصغر منها ، والتى تكون هى أصغر وحدة يمكن أن يرتد اليها العالم اذا حللناه . فهذا ما ذهب اليه **لدفيج فتجنشتين** فى رسالته المنطقية الفلسفية بقوله **« أن العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء »** وبقوله **« ان ما هو موجود ، أى الواقعة ، هو وجود الوقائع الذرية »** ، بمعنى أن الواقعة الذرية هى الوحدة الأولى التى ينتهى اليها تحليل العالم وان كانت هى نفسها تنحل بدورها الى أشياء ، لأن الأشياء بالنسبة لفتجنشتين ليس لها وجود على حدة ، بل ان كل شىء لكى يكون أشياء بالفعل لابد أن يرتبط بواقعة معينة ، أو أن يدخل فى تكوينها — « فمن جوهر الشىء أن يكون مكونا ممكنا لواقعة ذرية ما » ، « وكما اننا لا نستطيع أن نتخيل الأشياء المكانية خارج المكان ، ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئا ما معزولا عن امكان ارتباطه بأشياء اخرى » .

وهذا ما ذهب اليه أيضا **برتراند رسل** فى فلسفته الذرية المنطقية بقوله : ان « أول ما أرغب فى تأكيده هو أن العالم الخارجى — أى العالم الذى نرمى الى معرفته — لا يمكن وصفه وصفا كاملا بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل فى اعتبارنا أيضا ما أسميه بالوقائع » . بل اننا نجد هذا المعنى أيضا حتى عند **تشالز بيرس** مؤسس الفلسفة البرجماتية فى قوله **« ان الواقع يتعلق أوليا بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء الا من حيث هى عناصر هذه الوقائع »** .

هذا هو الرأى الغالب عند الفلاسفة التحليليين فى نظرتهم الى العالم ، وان كانت هناك وجهات نظر أخرى فى الفلسفة المعاصرة

تختلف عن فكرة تحليل العالم الى وقائع . فنجد أن **فريدريش فايزمان** أحد فلاسفة الوضعية المنطقية المعاصرين يذهب الى القول – فى مقال له بعنوان « **القابلية للتحقق** » (بأن من الناس من يميل الى الاعتقاد بوجود عالم مؤلف من وقائع ، فى مقابل عالم اللغة الذى يتألف من ألفاظ وعبارات تصف هذه الوقائع ، وأنا لا أرحب كثيرا بذلك الاعتقاد) لأن الواقع الخارجى عنده غير منقسم ، وكل ما هنالك اننا حين نتكلم عنه نحن باستخدامنا لعبارات اللغة ، انما نضع خطوطا على هذا الواقع لكى نحدد منه جانبا أو جزءا هو ما نسميه بالواقعة التى تقابل العبارة التى نقولها ، وبهذا المعنى تكون اللغة أشبه بالسكين التى تقتطع به الوقائع من الوجود الخارجى الذى لا يكون هو بذاته منقسما الى هذه الوقائع الذرية أو تلك .

وعلى كل ، فمهما كان الواقع الخارجى الذى نقابل بينه وبين اللغة حين نحققها ، فهو لا يزال المعيار الوحيد – سواء كان هذا الواقع مكونا من وقائع أو من أشياء – لمعرفة صدق ما نقوله من عبارات أو كذبها وذلك بمقارنتها به .

وفى هذا الصدد يقول **آير** فى بدء مقاله « **التحقق والخبرة** » (ما الذى يحدد صدق أو كذب القضايا التجريبية ؟ فى الحقيقة أن الاجابة المعتادة هى : اتفاق هذه القضايا أو اختلافها مع الواقع . وأقول « فى الحقيقة » لأننى سوف أقبل صيغا مختلفة أخرى ، فقد يكون هناك من يتكلم عن التطابق أو المقابلة بدلا من الاتفاق ، كما قد يفضل البعض الآخر استعمال كلمة « واقع » بدل كلمة « وقائع » أو « خبرة » ، لكنى لا أظن أن اختيار ألفاظ مختلفة هنا يؤدى الى أى اختلاف هام فى المعنى) .

الا أن هذه العبارة ، مع وضوحها ، تثير سؤالا هاما – وان كان سؤالا فرعيا بالنسبة لموضوعنا – وهو : **هل الواقع هو الخبرة ؟ أى هل الواقع ، وخبرتنا به شىء واحد بحيث يمكننا أن نستبدل أحد اللفظين بالآخر بدون أن يؤدى ذلك الى أى اختلاف هام فى المعنى ، على النحو الذى ذهب اليه آير ؟**

مما لا شك فيه أن هناك اختلافا بين الواقع الخارجى من حيث هو مكون من أشياء مادية يمكن أن ندركها بحواسنا ، أى مما يمكن أن يقع فى خبرتنا ، وبين خبرتنا بها ، أو ما نجده فى أنفسنا نتيجة لهذه الخبرة .

ان هناك اختلافا بين الأشياء كما هى ، وبين معرفتنا – بهذه الأشياء – حتى ولو كان هذا الاختلاف طفيفا – والا كانت كل معرفة فى عقولنا مجرد انعكاس للوجود الخارجى ، كما تنعكس الصورة فى المرآة ، ولاستبعدنا بذلك كل قيمة للذات العارفة بما لديها من خبرات ومعارف سابقة يمكن أن تتدخل فى تلوين أو تأويل الخبرة الجديدة . وانى أرجح أن **آير** حين ذهب الى عدم اختلاف معنى الألفاظ التالية « واقع » ، « وقائع » ، « خبرة » ، انما كان يفرض بذلك المعنى الواسع لهذه الألفاظ فى حالة مقارنتنا اياها بالعبارات التى نقولها أو بالأحكام التى نصدرها عما هو موجود فى الخارج . فاذا قلت مثلا العبارة التالية : ان الكتاب على يمين المصباح – كانت هذه العبارة مطابقة لما هو موجود فى الواقع الخارجى من أشياء مترابطة على هذا النحو ، أو كانت مطابقة للواقعة الذرية المكونة من شيئين هما : الكتاب ، والمصباح . وقد ارتبطا بعلاقة مكانية هى علاقة على يمين ، أو كانت مطابقة لما يقع فى خبرتنا من معطيات حسية معينة عن هذا الواقع .

دور الخبرة الحسية

لكن ألا نفهم من ذلك كله أن التحقق ، بمعنى المطابقة بين الكلام الذى يقال وبين الحالة التى توجد عليها الأشياء فى الواقع لا يمكن أن يتم الا بالخبرة والتجربة الحسية ؟ هذا مما لا شك فيه .

ولكن هل الخبرة الحسية واحدة لدى كل الناس ازاء الواقع المدرك نفسه ؟

بمعنى آخر ، لو أننا حاولنا التحقق — انت وأنا — من معنى عبارة معينة بالرجوع الى الواقع لنتثبت من مطابقتها اياه واتفاقها معه ، فهل تكون خبرتى بالواقع هى خبرتك نفسها به ؟

قد يقول البعض أن هذا سؤال واضح بديهى لا يحتاج الى مناقشة ، فمما لا شك فيه أن خبرتنا واحدة طالما أننا نرى أو ندرك شيئا واحدا . فنحن اذا أردنا أن نتحقق من العبارة التالية « القلم على يمين الكتاب » فمما لا شك فيه أن كلينا سيرى القلم والكتاب ، ويدرك ان الأول على يمين الثانى .. وهذا يعنى أن ما يقع فى خبرتى هو ما يقع فى خبرتك . لكن هذا الرأى لا يوافق عليه بعض الفلاسفة من ذوى النزعة المثالية . اذ كيف أتأكد من أن ما يقع فى خبرتى هو ما قد وقع فى خبرتك ؟ بأن ينقل أحدنا خبرته الى الآخر . لكن الخبرة شىء شخصى دائما على حد تعبير الفيلسوف المثالى المعاصر **جوزيا رويس** ، ولذا فهى بالتالى مما لا يمكن نقله من شخص الى آخر ، وكل ما يمكن نقله عبارة عن صورة لغوية تكون بمثابة الاطار الذى نحمل فيه هذه الخبرة بغرض اظهارها . وعلى ذلك فالعبارات التى نقولها لا تنقل الى الغير الا وصفا للخبرة ، بينما الخبرة نفسها لا تنتقل ، كما أنها لا يمكن التعبير عنها تعبيرا كاملا .

ان هذا الاعتراض ليس غريبا عن الفلسفة ، **فاغلب الفلاسفة من المثاليين ينتهون الى هذه النتيجة ، وهى ان ينعزل الانسان فى حدود خبرته ، فيضيق العالم عليه ويصبح مكونا مما يقع فى خبرته هو وحده ، ويعلن ان « العالم هو عالمى » كما فعل فتجنشتين فى رسالته المنطقية الفلسفية ، وهو نفس التعبير عن معنى الانا وحدية (أو الأنانة Solipsism) الذى ذهب اليه بركلى من قبل فى قوله المعروف بأن « الوجود هو الادراك » . هذه هى النهاية المؤسفة التى ينتهى اليها بعض من يؤمنون بمبدأ تحقيق المعانى من الفلاسفة ذوى الميول المثالية مثل فتجنشتين وغيره على الرغم من البداية التجريبية الواقعية التى يبدأون بها فلسفتهم . وهى نهاية مؤسفة لأنها تقف بالانسان عند حد خبرته ، وتحكم عليه بعدم امكان نقلها الى غيره أو التعرف على خبرة هذا الغير . تحكم عليه بالعزلة الفكرية والجمود ، الأمر الذى يعطل تقدم التفكير العلمى القائم على أساس المشاركة وتبادل الخبرات والملاحظات والنتائج بغرض تطويرها وافتراض الفروض الجديدة منها التى تؤدى بدورها الى نتائج وخبرات جديدة أكثر وأكثر .**

هل معنى هذا أن مبدأ التحقق مبدأ فاسد لأنه ينتهى بنا الى هذه العزلة الفكرية ؟ ليست هذه بالنتيجة اللازمة عن القول بمبدأ التحقق . وليس معنى أن ينتهى بعض المفكرين الى نتيجة معينة من مبدأ ما ، ان يكون المبدأ نفسه باطلا ، بل قد يعنى أيضا امكان وجود الخطأ فى استدلالهم هذه النتائج .

فليس من الضرورى أن تنتهى فكرتنا عن التحقق الى معنى الأنا وحدية ، فمن الممكن أن نتحقق جميعا من العبارة الواحدة — وذلك بمطابقتها للواقع — طالما أن ما يقع فى خبرتى مشابه أو مماثل لما يقع فى خبرتك . وليس يعنينا فى كثير أو قليل ما اذا كانت خبرتى هى خبرتك نفسها ، أو أنها تختلف عنها اختلافا يسيرا طالما أنها قد تلونت بألوان كهفك اذا جاز لنا أن نستخدم معنى الكهف على النحو الذى ذهب اليه **فرانسيس بيكون** . فمما لا شك فيه أننا حين نريد تحقيق قضية ولتكن « القلم على يمين الكتاب » ، فعلينا أن ننظر الى الواقع لنرى ان كان القلم موجودا بالفعل على يمين الكتاب أو لم يكن . وفى هذا لن يختلف اثنان فى ادراكهما للأشياء الموجودة فى الواقع الخارجى وللحالة التى توجد عليها هذه الأشياء فيه . لكن كيف يكون الحال اذا لم يكن فى استطاعة الانسان ان يحقق ما يسمعه من عبارات ، على الرغم من كونها متعلقة بأمور الواقع ؟

يقول **آير** اننا يجب أن نفرق بين نوعين من العبارات ، عبارات قابلة للتحقيق ، وعبارات غير قابلة للتحقيق . العبارات الأولى هى العبارات التجريبية التى تتناول الواقع الخارجى ، والعبارات الأخرى هى العبارات الميتافيزيقية التى لا تتكلم عن الواقع الخارجى ولا تتناوله بحكم أو بآخر . ولقد خصص آير — وهو من أشد المتحمسين لمبدأ تحقيق المعانى — جزءا كبيرا من كتابه « اللغة والصدق والمنطق » للدفاع عن هذا المبدأ ، منتهيا فيه الى التفرقة بين نوعين من التحقق : التحقق العملى ، والتحقق من حيث المبدأ — فيقول فى كتابه المذكور (من الواضح اننا جميعا نفهم ، وفى حالات كثيرة نعتقد فى صحة قضايا ، لم نبدأ ولم نخط خطوة واحدة فى سبيل تحقيقها . وكثير من هذه القضايا هى مما يمكن التحقق منه



اذا ما بذلنا شيئا من الجهد . لكن يتبقى لدينا عدد من القضايا ذات الدلالة ، وتتعلق بأمور الواقع ، الا اننا لا نستطيع أن نحققها حتى لو أردنا ذلك ، وهذا راجع الى نقص الوسائل العلمية التى تمكننا من أن نضع انفسنا فى الموضع الذى يتيح لنا القيام بهذه الملاحظات . والمثل على هذه القضايا القضية القائلة بأن « هناك جبالا على الوجه الآخر للقمر » (ضرب آير هذا المثل حين كان الوجه الآخر للقمر محجوبا ، وذلك قبل أن تدور حوله الأقمار الصناعية وتصوره من كل جوانبه) .. فأنا لا أستطيع أن أقرر الأمر بالملاحظة الفعلية ، الا اننى من الناحية النظرية أعرف ما هى المشاهدات التى أتوقع أن أشاهدها لو أتيحت لى الفرصة العملية لذلك .

ولذا فاننى أقول ان هذه القضية تكون قابلة للتحقيق من حيث المبدأ ، على الرغم من كونها غير قابلة للتحقيق عمليا ولذا فهى بالتالى قضية ذات معنى ..) ومن الطريف هنا أن آير كان بمثابة من يتنبأ بامكان الوصول الى القمر والتقاط صور متعددة للجانب المظلم منه .

نقد مبدأ التحقق

هذا ولقد تعرض مبدأ تحقيق المعانى للنقد الشديد ، حتى من بعض من يقبلونه من الفلاسفة الوضعيين ، فنجد أن **فريدريش فايزمان** الفيلسوف الوضعى المنطقى المعاصر يذهب — على الرغم من قوله بفكرة تحقيق القضية بمقارنتها بالواقع الخارجى — الى أننا ننتهى دائما الى الشعور بأن هناك نقصا فى هذا المبدأ . اذ أننا لا نكاد نعثر على تعريف واحد يعرف أى حد تجريبى ، ويكون تعريفا جامعا يحصر كل الامكانات ، وذلك « لأن كل وصف تجريبى يمتد دائما فى أفق مفتوح ملىء بالامكانات » ، وكلما أصطنعنا الدقة فى الملاحظة ، وجدنا ذلك الأفق وقد ازداد اتساعا ، ومن ثم يتعذر علينا أن نعتد مقارنة وثيقة بين القضية التى تقال وبين الواقع الخارجى الذى لم تستنفد ملاحظاتنا له كل امكاناته . وقد عبر فايزمان عن هذا المعنى فى مقال له بعنوان « **القابلية للتحقق** » بقوله (ان النتيجة هى أن نقص مبدأ التحقق قائم على أساس نقص تعريفاتنا للحدود التى نحققها فى عبارات اللغة ، وأن نقص التعريف يرجع الى نقص الوصف التجريبى) . لكن هل يمكننا أن نستكمل هذا الوصف التجريبى بغير رجوعنا الى الواقع ؟ وهل يلزم عن وجود النقص فى الوصف التجريبى ، أن يكون هناك نقص فى مبدأ التحقق ؟ لا . بل اننا لا يمكننا أن نستكمل وصفنا التجريبى للواقع الخارجى على الاطلاق ، والا كنا قد بلغنا الحد النهائى لعلمنا بالواقع ولأصابنا الجمود ، بل والغرور بأننا علمنا كل شىء عن الواقع الخارجى وأحطنا بكل دقائقه وتفاصيله (وهذا ما لا يتفق وتطور بحوثنا العلمية ، فكلما ازدادت دقة الآلات التى نستخدمها ، استطعنا ان نعرف من التفاصيل ما هو أكثر وضوحا ، ومن ثم كان باستطاعتنا أن نطور من النتائج التى عرفناها من قبل ، أو أن ننسخها نسخا بنتائج جديدة قابلة هى بدورها لأن تنسخ لو استطعنا أن نلاحظ الواقع ونخضعه لتجاربنا بشكل أكثر دقة .

وهناك اعتراض غالبا ما يوجه الى مبدأ التحقق ، وهو بالرغم من انه اعتراض شكلى الا أنه صادف استحسانا بل وقبولا لدى الكثيرين . **ويتلخص هذا الاعتراض فى القول بأن مبدأ تحقيق المعانى ذاته يحتاج — لكى يكون صادقا أن يكون هو نفسه مما يمكن تحقيقه .** بمعنى آخر اننا لو وضعنا مبدأ التحقق فى شكل العبارة التالية : « ان كل قضية تجريبية يلزم لكى تكون قضية ذات معنى ، أن تكون قابلة للتحقيق بمقارنتها بالواقع » ، أو فى الصيغة التى أوردها آير (ان ما يحدد صدق أو كذب القضايا التجريبية هو اتفاق هذه القضايا أو اختلافها مع الواقع) ، لما وجدنا فى الواقع الخارجى ما يقابل هذه العبارة حتى نحققها باستخدامنا لمبدأ التحقيق نفسه .

ولقد فطن آير الى هذا النقد ، فنراه يقول فى مقال له باسم ((**جماعة فينا**)) (ان هناك حجة مشــــهورة يستخدمها الذين يدافعـــــون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهى أن مبدأ التحقق نفســه غير قابل للتحقيق.. ومن الطبيعى الا يكون قابلا للتحقيق ، فقد وضع هذا المبدأ كتعريف لا كتقرير تجريبى للواقع) .

ما معنى هذا الكلام ؟

معناه ان العبارات التجريبية وحدها هى التى يمكن المقابلة بينها وبين الواقع الخارجى ، أما مبدأ التحقق ، فهو — مع وضعه فى أى من الصـــياغتين السابقتين — لا يعبر عن الواقع الخارجى ولا يتكلم عن حالة الأشـــياء فيه أو يتناولها بالتحليل أو بالوصف ، انما هـــو يتكلم عن العبارات وكيفية المقابلة بينها وبين الواقع . انه لا يرسم لنا صورة الواقع الخارجى على نحو أو آخر حتى يتسنى لنا ان نطابق بينها وبين هذا الواقع ، انما هو تعريف للمنهج الذى يجب اتباعه لمعرفة صدق أو كذب القضــايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع بشكل أو بآخر. ولذا كان من المستغرب لدينا أن يحاول بعض الفلاسفة ابطال هذا المبدأ على أساس انه هـو نفسه مما لا نستطيع تحقيقه .

مبدأ التحقق وقضايا الميتافيزيقا

مما سبق يتضح أن مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما انه يجعلنا نتثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو دائما موضـوع العلم (اما فى مجال الفلسفة ، فقد ترتب عـلى هذا المبدأ نتائج غاية فى الأهمية والخطورة فى الوقت نفسه .. فلقد ذهب الوضعيون وكذا بعض التحليليين الى أن كل العبارات الفلسفية ، وخاصة تلك التى تتعلق بالميتافيزيقا ، هى مجرد أقوال خالية من المعنى — أو هى على حد تعبير فتجنشتين مجرد لغو — لأنها لا تقبل التحقيق ، ســـواء من الناحية العملية أو حتى من حيث المبدأ .

لقد يتســـاءل البعض فيقول ((ولماذا تكون قضايا الميتافيزيقا خالية من المعنى ؟ بل ولـماذا نطابق عليها مبدأ التحقق ؟)) أن مبدأ التحقق ينطبق على القضايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع الخارجى بينما لا تتناول قضايا الميتافيزيقا ما هو موجود فى الواقع بقدر ما تتناول موضوعات مفارقة له ، متعالية عليه .

فليقل الفلاسفة الميتافيزيقيون ما يشاؤون من قضايا تتكلم عن الجوهر أو المطلق أو الزمان اللامتناهى أو الوجود الكلى أو عن العدم الى غير ذلك من موضوعات لا تتصـــل بالواقع الخارجى مباشرة ، فهذا مما لا ينطبق عليه مبدأ تحقيق المعانى الذى ينصرف الى تحقيق القضايا التجريبية . **فالفكر الانسانى فكر حر طليق وليس من الضرورى أن يرتبط فى كل ما يقـــوله بقضايا تتناول الواقع .**

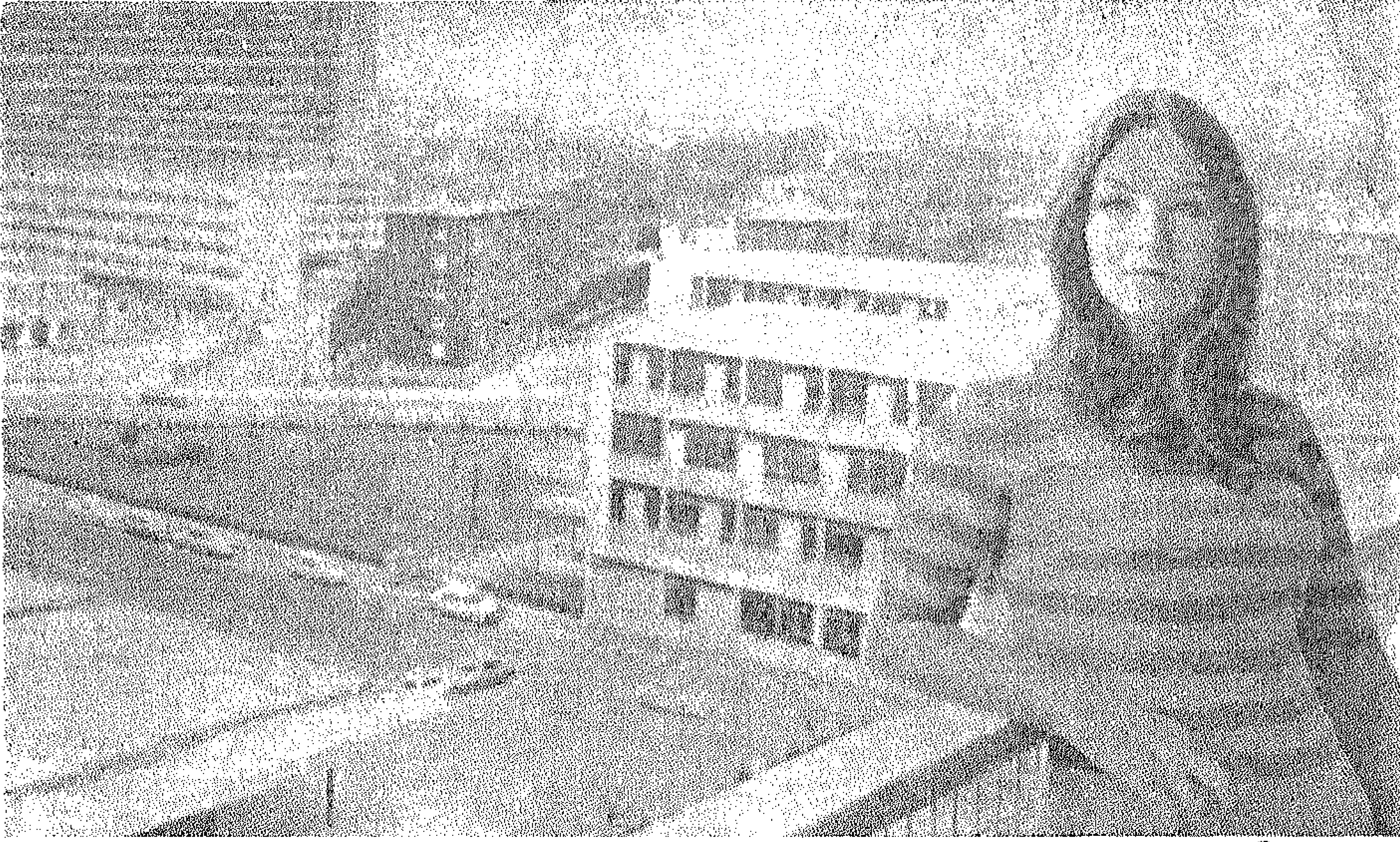
وليستخدم الفلاســـــفة الوضعيون مبدأ التحقق فى التأكد من صدق أو كذب العبارات التجريبية التى لا تتكلم الا عن الواقع . فلهذا اللون من العبارات مجاله ، وللون الآخر مجـال آخر . الأول مجاله مختلف عن الواقع والثانى مجاله فى الواقع . وبدلا من أن يكون هناك صراع بين الاتجاهين ، ليكن هناك تكامل بينهما . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع وراء الواقع الذى يحياه ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى معرفة هذا الواقع بشكل أكثر دقة . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع الى السماء بحثا عن الحق والجمال والمثل العليا ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى التزود بالعلم الحقيقى .

قد يكون هـــذا التساؤل صحيحا وكذا ما ترتب عليه من نتائج ، لو أن هناك فصـــلا كاملا بين الميتافيزيقا وبين الواقع الخارجى على ذلك النحو . لكن الميتافيزيقا ليست منفصلة عن الواقع بل هى مرتبطة به بل ومباطنة له اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير . فهى وان كانت تبحث فيما وراء الطبيعة الا أن البحث فيها مرتبط بالطبيعة ، فالبحث مثلا فى الوجود الكلى — أو فى الوجود من حيث هو كذلك — مرتبط بادراكنا للموجودات المفردة ، وهذا ما يتضح فى ابحاث بعض الفلاســـفة الوجوديين المعاصرين الذين ربطوا بين وجود الذات ووجود الآخرين ووجود الوجود . كما ان البحث فى الجوهر كذلك مرتبط بالواقع على أساس أنه مـا يوجد فى مقـــابل الاعراض فى الأشياء أو ما يختفى وراءها .. الخ.

هذا ولا يزال الصراع بين هذين الاتجاهين يمثل أهم سمة يتسم بها الفكر الفلسفى المعاصر، الاتجـاه الوضعى العلمى الذى يحاول رد كل عبارة من العبارات الى الواقع اما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مستخدما فى ذلك مبـدأ تحقيق المعـــانى ، والاتجاه الميتافيزيقى الذى لا يمكن تحقيق قضاياه — حتى ولو من حيث المبدأ — على الرغم من أنها تتناول الواقع فى زعم أصحابها .

عزمى اسلام





مارينا فلادى
بطلة فيلم
« أعرف عنها أشياء »

الحياة الجديدة كما يراها
جون لوك جودار

● **مأساة بن بركة فى فيلم فرنسى .**

● **الاعلان هو أهم ظاهرة فى الحياة الحديثة .**

● **التليفزيون هو أخطر أدوات التعبير فى العصر الحديث .**

● **((الجرائد التليفزيونية)) فكرة جديدة من فرنسا .**

فى استوديوهات فرنسا يجرى الآن تصوير فيلمين يقوم باخراجهما فى وقت واحد الفنان الطليعى المعروف وصاحب المواقف الفنية المشهورة **چون ــ لوك جودار .**

والفيلمان هما ((**أعرف عنها أشياء**)) مع النجمة الصاعدة مارينا فلادى و ((**صنع فى** U. S. A)) مع الموهبة الجديدة آنا كارينا . ومارينا فلادى هى التى قامت بدور البطولة فى فيلم **آلان ــ روب جرييه ((قطار أوروبا السريع)) أما آنا كارينا فهى النجمة التى** ارتبط اسمها بمأساة فيلم ((**الراهبة**)) حيث قامت بدور سوزان فى الفيلم الذى حكم عليه بالسجن .

يقول جودار ان الفيلمين لا علاقة لأحدهما بالآخر ، فالموضوع مختلف وأسلوب المعالجة مغاير .. كل ما يربط بينهما هو التناول الجديد للحياة الجديدة .. ويقصد جودار بالحياة الجديدة ،

الطريقة الأمريكية التى يعيش بها الفرنسيون .

وعندما يقدم جودار على اخراج فيلمين فى وقت واحد انما يشبه قائد الأوركسترا الذى يقود سيمفونيتين فى الوقت نفسه ، يدفعه الى ذلك شعور بالعظمة يقابله على الوجه الآخر رغبة فى التحدى .. العظمة فى أنه يستطيع أن يفعل (شيئا جريئا) والتحدى لكل قرارات الرفض والمنع .. والسبب المباشر هو فيلم « **الراهبة** » وما وقع له من أحداث وما سببه من خسائر ..

طلب **چورچ دو بورجار** من چون — لوك جودار أن يعد له فيلما بأسرعما يستطيع يعوضه عن الخسائر التى ترتبت على قرار منع انتاجه الأخير .. وهو فيلم « الراهبة » .. وقد لجأ **بورجار** الى **جودار** لايمانه بأن هذا الفنان هو أعظم المخرجين جرأة وأكثرهم سرعة .. ذلك لأن جودار لا يلتزم بسيناريو مكتوب بقدر ما يعتمد على الارتجال فى أثناء الاخراج ..

هذا الارتجال هو حصيلة التفكير المستمر والعمل الدائم والقائم أساسا علىالتركيز .. فى الأحلام ، وفى تناول الطعام ، وخلال القراءة ، وفى أثناء الحديث ! .

كان جودار يعمل فى فيلم « أعرف عنها أشياء » ولم يكن يفكر فى فيلم آخر غيره .. فلما طلب منه المنتج المفترى عليه فيلما بأسرع ما يستطيع ، تراءى للمخرج الجرىء ان يقدم مأساة بن بركة فى فيلم سينمائى : فقرر على الفور أن يجعل هذه المأساة موضوعا لهذا الفيلم السريع ، كما قرر على الفور أيضا أن تلعب دور البطولة فيه بطلة « الراهبة » نفسها آنا كارينا .

تخيل جودار أن فيجون ، قاتل بن بركة ، لم يمت وانما لجأ الى الريفليختفىهناك .. ومن هناك بعث برسالة الى صديقته لتلحق به فى عنوان حدده لها .. وعندما تصل الصديقة الى المكان المحدد تجد أن فيجون قد مات . مات بالفعل .

ولقد عمل جودار على احالة الأحداث الحقيقية فى فيلمه الى عام ١٩٦٩ أى بعد انتخابات مارس المقبل بعامين وغير اسم فيجون الى بوليتزر .

وفى الفيلم لا نعرف لماذا مات بوليتزر هذا ، وتظل صديقته تبحث عن السبب فى موته محاولة اكتشاف كل ماضيه . وهكذا تعرف من خلال بحثها أنه كان رئيسا لتحرير احدىالجرائد اليومية الكبرى بباريس والتى كانت تهتم اهتماما خاصا باختطاف بن بركة ومقتله . أما هى فقد كانت تعمل مخبرة صحفية فى الجريدة نفسها . ودفعها الحب الى أن تعمل مخبرة خاصة . ثم عملت مع شبكة من البوليس . وانتهى بها الأمر الى الرغبة فى كتابة موضوع عن مقتل بن بركة .

وهكذا نجد أنجودار أراد ، نتيجة للسرعة المطلوبة منه ، أن يقدم عملا بسيطا يروى حكاية ذات أحداثمتسلسلة . وهذه هى أول مرة يقدم فيها جودار حكاية للسينما ، فهو لا يعرف كيف يروى حكاية لأنه اعتاد أن يركز فى كل مرة ويخلط بين كل الأشياء ليقول كل ما يريد أن يقوله دفعة واحدة . وان كان قد احترم خيط التسلسل فى هذه « **الحدوتة** » فهو لم يستطع ، على الرغم من ذلك ، الا أن يضع تلك « **الحدوتة** » فى اطار اجتماعى .. هذا الاطار الاجتماعى جاء مصبوغا بالصبغة الأمريكية البحتة .. ومن هنا جاء أيضا عنوان الفيلم : **صنع فى** U. S. A.

أما الفيلم الثانى فأكثر طموحا من الناحية الفنية ومن الناحية الفكرية كذلك . فهو فيلم تسجيلى من الدرجة الأولى يصور الحياة الجديدة فى باريس ، وهو بحث خالص عن مظاهر هذه الحياة وخباياها وما وراءها من دوافع . فالتحول الذى يسود حضارة اليوم وفكرها المعاصر هو تحول ضخموعظيم والفنان الحقيقى هو الذى يبحث عن كنه هذا التحول ولا يكتفى بنقله أو وصفه أو تصويره



كما هو فى الواقع ، وهــــذا ما فعله جودار فى فيلمه الذى يبدأ بتعليق . فى أثناء هــــذا التعليق نشاهد قطاعات عريضة من العمال وهم ينشـــــدون ويقومون بمتطلبات العيش . ويتساءل المعلق ، أو جــودار نفسه ، عما اذا كان مصيبا فى استخدام كلماته وعما اذا كان موفقـــــا فى اختيــــار زوايا لقطاته .. ولماذا اختـــار هذا الشىء ليعبر عن هذه الفكرة ولماذا لم يختر شــــيئا آخر ليعبر عن نفس هذه الفكرة .. وهكذا يتســـاءل المعلق حتى ينجح فى اشراك المشاهد معه فى التفسير والتحليل والانتهاء الى نظرة خاصة وفكرة عامة طوال مشاهدة الفيلم .

والجدير بالذكر أن ما يعرفه (عنها) من أشياء ، لا يعنى مارينا ڤلادى ولكن مدينــــة باريس .

ان جودار يحلم بأن يصبح يوما مديرا « للمصنفات » فى فرنســـا : فهو يؤكد أن كل أفلامه تصور موقف الدولـــة الحالى وعلاقاتها القائمة .. ويرى أن فيلم ((**الجنـــــدى الصغير**)) كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الاستعلامات وأن فيلم « يحيا حياته » كان ينبغى أن يتلقى اعانــــة من الشئون الاجتماعية وأن فيلم « پيير و المجنون » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الثقافة وأن فيلم « مذكر مؤنث » كان ينبغى أن يتلقى اعانــــة من ميسوف وزير الشباب .

ولكن لماذا يتكلم جودار عن المساعدات المادية ؟ .

يقول جودار أنه اذا خير بين ديكتاتورية المال والرقابة السياسية فانه يفضل الرقابة السياسية .

وثمة شىء آخر من الأشياء التى تسبب المضايقات لجودار وهو الاعلان . . فالاعــلان يســـيطر ســـيطرة كاملة على الحياة الحديثة ويسمح لنفسه بما لا يسمح به لكافة أوجه النشــــاط الأخرى من فنون وآداب وسياسة . فكل ما هو محرم على غيره مباح له ! .

ويقصد جودار بالمحرم أو الممنوع (**الجنس**) .. فحديث الجنس غير مكفول فى فرنسا .. ومن الصعوبة بمكان التحدث عن الجنس فى السينما بتلك الحرية التى يتناوله بها علماء النفس .. وقد حاول جودار فى فيلم من أفلامـــه أن يختبر هذه الظاهرة أو يؤكدها لنفسه ولغيره على الأقــــل ؛ فجمع الاعلانات الجنسية التى تنشر فى الصحف والمجـــلات وعلى أغلفة بعض الــكتب كما جمع (الأفيشات) التى تلصق على الجدران وصــــبها جميعا فى قالب سيناريو بطريقة مترابطة بحيث تشكل فى النهاية مشاهد سينمائية أو « فيلم » .. وهنا تدخلت الرقابة وكادت تلغى الفيلم كله ولكنها اكتفت بحــــذف معظمه .. **فماذا**

حــذفت بالتحديد ؟ حذفت الاعلانات .. الاعلانات المسموح بها كنشـاط فردى بعيد عن السينما ! .

والواقع أن جودار لا يقصد بالجنس ، المشاهد الفاضحة المثيرة ، ولا الكلمات الخارجة الجارحة .. فهو يحترم حتى القبلة باعتبارها أرق تعبير عن الحب ، الحب الذى هـو أقدس رباط بين كائنين .. ولما كانت القبلة شيئا خاصا وسلوكا شخصيا فهو يرى انها يجب أن تظل سرا لا يطلع عليه أحد ، وبالتـالى فان تصوير مشـهد قبلة على الشاشة امر يمقته جودار .. ولم يقدم عليه الا مرة واحدة بعدها لم يكرره على الاطلاق .

أما الجنس فى نظر جودار فهو كالحب ، غريزة تستحق الدراسة والتصوير .. فالعجب كل العجب أن يكون الحب نوعا من الخيال ومع ذلك يسبب أنواعا من الراحـة والألم .. كذلك فان الجنس الذى هو طاقة حسية يسبب أنواعا من السـعادة والاكتئـاب .. وما يحاوله جودار فى افلامه هو نفسه ما حاوله بروست من قبل ، خلال ثلاثين عاما ، فى ثمـانى مجلدات ؛ **محاولة التعرف على كنه العلاقة بين الحب والجنس والعلاقة ، من خلال كل منهما ، بين الروح والجسد .**

وكمـا بحث بروست عن الحب والجنس ، يبحث جودار عن الحيـاة ، وبنوع خاص الحياة الحديثة المعاصرة .

لهذا نجد ان جودار وهو على وشك الانتهاء من فيلميه الثانى عشر والثالث عشر يشعر بأنه لم يقدم فى السينما الحديثة شيئا ملتزما عن الحيـاة المعاصرة .. **وهو اذ ينتابه هذا الاحساس « الغيرى » يفـكر جديا فى هجر فرنسا الى حيث يجب أن يعيش الفنـان ليرى بنفسه الظلم الواقع على أخيه الانسـان .. فى كوبا .. فى فيتنام .. فى جنوب أفريقيا .. ولـكنه يعود فيتـدارك أنه يستطيع أن يخدم هذه القضايا الانسانية ، وكل قضـايا الانسان من خلال افلامه التى يخرجها فى فرنسا . فقـد أثبتت فرنسـا أنهـا البلد الوحيد أو أنها على رأس البلدان المتحررة التى تناصر الانسان أينما وجد حتى فى فرنسا نفسها وحتى اذا كانت فرنسا نفسها هى الظالم !**

ويشير جودار الى أهميـة التليفزيون باعتبـاره أداة من أخطر أدوات التعبير فى العصر الحـديث . ويحلم بأن تعمم فكرة **« الجرائد التليفزيونية »** بحيث يكون لكل جـريدة أو مجلة ساعات ارسال تليفزيونى خاصة بها ، تقدم فيها بالصورة والصوت ما تقـدمه على صفحاتها بالكلمات . وبالفعل تقدم فى الوقت الحالى جريدة **« فرانس ــ سوار »** ساعتين كل يوم وتقدم مجلة **« نوفيل أوبزرفاتور »** ثلاث ساعات كل يوم خميس .

ان التليفزيون فى فرنســا سلاح من أسلحة السلطة بينما يعتبر فى الولايات المتحـدة سلاحا من أسـلحة أصحاب رؤوس الأموال وفى كلا الحالين لا يمكن لحرية التعبير أن تتخذ مجراها الطبيعى ، وهــذا ما يقلل من أهميـة هــذه « الجرائد التليفزيونية » التى تحمس لها جودار . وقد قام كثير من النقاد بعقد مقارنات عديدة بين الجـريدة والمجلة المطبوعتين وبين شـكلهما التليفزيونى ، فوجدوا أنهما لا تستطيعان تقـديم كل ما تنشرانه .. وهذا يرجع الى ما تسمح به الرقابة التليفزيونية وما لا تسمح به .

ولهـذا فان دور السينما اليوم يتمثل فى تقـديم كل ما يجرى فى الحياة اليومية وكل ما يمسها من قريب أو بعيـد بحيث يصبح الفيلم السينمائى ، كجريدة السينما ، مجلة أو صحيفة أو تليفزيون !

وكما يشير جـودار الى اهميـة التليفزيون فى العصر الحديث ، يثير قضية من أهم قضاياه وهى الممثل التليفزيونى وتفرغه ثم علاقة هذا الممثل بالسينما ، والفارق بين ممثل التليفزيون وممثل السـينما والاذاعة والمسرح .



أنا كارنينا

يقول جودار ان كل الممثلين هم في الحقيقة أطفال مرضى ومزعجون وهم في حاجة دائمة الى الرعاية والعناية والتوجيه فهم يعانون من قصور في التعبير عن أنفسهم .. انهم كالأطفال الذين يريدون أن يتكلموا فور ولادتهم ، وعندما يعجزون عن ذلك يستعيرون تعبيرات غيرهم . وهذا هو الفارق بين الممثل والمؤلف ، فالممثل يستخدم أو يردد التعبيرات التى خلقها أو استحدثها المؤلف .

فاذا كان هذا هو حال الممثل بصفة عامة ، فان الممثل التليفزيونى أقل قدرة على التعبير من ممثل السينما بصفة خاصة ، ذلك أن ممثل التليفزيون جديد على هذا الجهاز الساحر وطبيعته ، أو ان الجهاز هو الجديد عليه .. **فهو لم يختبر الأرض الجديدة ، التى تختلف عن الأراضى القديمة الأخرى : السينما ، المسرح ، وحتى الاذاعة ، اختبارا يكفل له الفهم الكامل الواعى لطبيعة هذا الجهاز التى تختلف تماما عن مجالات التعبير السابق ذكرها ..**

ويرى جودار أن ممثل التليفزيون لابد وأن يكون متفرغا له ، كما يجب أن ينشأ منذ البداية نشأة تليفزيونية .. حتى يكون هناك الممثل الجديد للجهاز الجديد ..

ولا يجب أن ننسى الاشادة بقدرة الممثل المسرحى عمن عداه من الممثلين وان كانت السينما أو الاذاعة تتطلبان مميزات وامكانيات وطاقات قد لا تتوافر فى ممثل المسرح ، والعكس صحيح !

ويختلف جودار مع روبير بريسون الذى لا يعتقد فى امكان وجود الممثل المحترف الجيد .. ويؤكد أن خلق الممثل الجيد متوقف على المخرج الجيد .

ان ما يطبقه جودار فى فيلميه الأخيرين اللذين تكلمنا عنهما فى البداية هو صلب قضية السينما اليوم . فالسينما الأميركية قد أعلنت افلاسها الفنى .. هذا على الرغم من أن السينما الروسية تحاول أن تقلد هوليود فى الوقت الذى لم يعد عند هوليود شىء تقدمه . ان السينما تعيش الآن فى عالم مغلق والدليل على ذلك هو أن السينما هى التى تغذى السينما بمعنى أنها لا تتغذى ، كما هو المفروض ، من الخارج .. فهى تقلد نفسها وتكرر نفسها .. وهى بعد أن تخطت عصر التكوين وعصر التقليد تعيش اليوم عصر التصدع .. وما ينبغى أن تفعله السينما هو أن تعود الى الحياة .. ولكن الى الحياة الحديثة وبنظرة عذراء .. أي نظرة جديدة !

فتحى العشرى

ليبرمان الاقتصادى الاشتراكى

زار العلامة **أفسى ليبرمان** – أخيرا – الجمهورية العربية المتحدة بدعوة من جامعة القاهرة . ولقد ألقى بهذه الجامعة محاضرة ، وتلتها عدة لقاءات مع هذا العالم الاقتصادى الكبير الذى غدت آراؤه موضع نقاش حاد فى المجامع العلمية والسياسية ، فى العالمين الاشتراكى والرأسمالى على السواء .

المناخ الاقتصادى العام

ويقتضى الباحث فى دور الأستاذ **ليبرمان** فى دنيا الفكر المعاصر ، أن يلقى نظرة عامة على الاقتصاد السوفييتى . وهنا تطفر الى الذهن الحقائق التالية :

(أولا) – تأخر الاقتصاد الروسى ابان العهد القيصرى – وخاصة الجانب المتصل بالصناعة وبصفة أخص الصناعات الثقيلة – تأخرا مروعا . فلم تكن روسيا – وقتئذ – تحوز شيئا من مقومات الصناعة الحديثة . فكانت دولة متخلفة ، بكافة ما تحمله هذه الكلمة من معان . سواء فى المجال السياسى أم الاقتصادى أم الثقافى .

(ثانيا) – وبالاضافة الى تخلف الاقتصاد الروسى فى العهد القيصرى ، فلقد مزقت الحرب العظمى الأولى ثم الحرب التى نشبت ضد أعداء النظام الاشتراكى ؛ مزقت هذه الحروب هذا الكيان الاقتصادى الواهى . .

(ثالثا) – وتحت ضغط الظروف القاهرة ؛ اضطرت الحكومة الاشتراكية الجديدة طوال أعوام ١٩٢١/١٩٢٨ الى اعتناق ما يعرف فى التاريخ الاقتصادى بـ « **السياسة الاقتصادية الجديدة** » .

(رابعا) – شرعت البلاد بعد ذلك فى تنفيذ مشروعات التخطيط القومى فى ظل ظروف غير مواتية . واتجهت غاية التخطيط الى كفالة غرضين .

الأول – انشاء الصناعات الثقيلة من العدم – تقريبا – وتنفيذ برنامج واسع النطاق لكهربة الاتحاد السوفيتى .



فؤاد محمد شبل

الثانى ــ قيام الاستغلال الزراعى على أساس نظام المزارعة الجماعية .

ولقدنجحت سياسة تعبئة موارد البلاد للنهوض باقتصادها القومى ــ ولا سيما الصناعات الثقيلة ــ نجاحا بعيد المدى . وعلى الرغم من تعطل حركة التقدم الاقتصادى بسبب الحرب العالمية الثانية ثم الاتجاه الى رأب ما صدعته الحرب من بنيان الاقتصاد القومى ، **فلقد أمكن للنظام الاشتراكى المضى قدما فى طريق التقدم السريع .**

فبينما بلغ متوسط الزيادة السنوية فى الدخل القومى خلال أعوام ١٩٥٠/١٩٥٨ حوالى ٩ر١٠٪ فى الاتحاد السوفييتى ، بلغ فى نفس المدة ٥ر٢٪ فى الولايات المتحدة . وبلغ هذا المتوسط خلال الأعوام ١٩٥٩/١٩٦٤ حوالى ٧٪ فى الاتحاد السوفييتى ، وبلغ ٥ر٤٪ فى الولايات المتحدة . وبلغ متوسط الزيادة العامة فى الانتاج فى الاتحاد السوفيتى : ١٢٪ و ٧ر١٠٪ و ٢ر٧٪ خلال السنوات ١٩٥٠/١٩٥٨ و ١٩٥٦/١٩٥٩ و ١٩٥٩/١٩٦٤ على التوالى . ويرد هبوط النسبة فى الحالة الأخيرة ، الى الكوارث التى حلت بالزراعة .

مشكلات الانتاج الكبير :

بيد ان النجاح العظيم فى ميدان الانتاج ــ ولا سيما فى مجال الصناعات ــ قد جلب معه طائفة من المشكلات . ذلك لأن التنظيم الاقتصادى القديم قد جاوز مداه . فانه باتجاهه بكلياته صوب كفالة التصنيع السريع ، لم يتواءم مع الأغراض المعقدة المتصلة بتوافر الكفاية فى القاعدة الصناعية التى تولى التنظيم الاقتصادى ابرازها الى الوجود . وهذا ما عبرت عنه تلك الكلمات التى طالعتنا بها مقدمة مشروع السنوات الخمس الجديد .

« نشا خلال السنوات القليلة الماضية تباين خطير بين حجم الانتاج الذى يتزايد فى سرعة فائقة ، وبين أساليب التخطيط والادارة الاقتصادية ونظام الحوافز الفردية من الناحية الأخرى » .

ولم تتوان الصحافة السوفييتية عن توجيه انتقاداتها الى ما لمسته من عيوب تطبيق « نظام الخطة » بالنسبة لطائفة من الحالات . ثم اتسع مجال النقد فأصبح ينصب على القضايا الأساسية للخطة نفسها . وأفسحت الصحافة السوفييتية صفحاتها للدراسات البناءة للتنظيم الاقتصادى السوفييتى . فكان ان ثار جدل عميق يتصل باهداف التخطيط ومبادئه وطرائقه .

ولقد برزت من خلال احتدام المناقشات مدرستان فكريتان رئيسيتان .

الأولى — تعتقد بضرورة استغلال التقدم التكنولوجى الرائع — الذى احرزه جهاز التقدير والتقويم — فى تجميع التلال الهائلة من البيانات ، وتبويبها ، وتحليلها . وهنا ؛ لن يقتضى الأمر العدول عن نظام المركزية ، اذ ستتمكن السلطة المركزية ، القائمة على عمليات التخطيط ، من الالمام بجميع أوضاع البلاد الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فيتيسر لها — بالتالى — توجيه جميع موارد البلاد البشرية والمادية توجيها سديدا .



ك . ماركس

الثانية — يقودها العلامة افسى ليبرمان من جامعة خاركوف . وهذه المدرسة وان لم تنكر فائدة الاستعانة بأجهزة التقدير والتقويم ؛ لكنها تقرر ان هذه الأجهزة تفيد فى ايجاد الحلول للمشكلات الاقتصادية المتصلة بالكم ، ليس الا . ولكن ان اتصل الأمر بتفاصيل الخطة المتشعبة وتفريعاتها المعقدة ، فان هذه الأجهزة تعجز عن الوفاء بالأغراض المطلوبة منها ، ولا سيما فى ظل اقتصاد موجه توجيها مركزيا .

وهذا ما يدعو مدرسة الأستاذ ليبرمان الفكرية للمطالبة بالاستناد على الحوافز ، لاستمالة القائمين على التنفيذ للتمشى مع اغراض مصممى الخطة .

ولقد أخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفييتى ، فى دورى انعقادها فى مارس وسبتمبر سنة ١٩٦٥ بآراء مدرسة ليبرمان . وأيد هذا الرأى ، المؤتمر الثالث والعشرون للحزب الشيوعى .

كفالة الكفاية الانتاجية :

ويتبين لنا الهدف من الاصلاح من قول الأستاذ ليبرمان :

« يرنو الاصلاح الى التحول الى نظام لتخطيط عمل المشروعات وتقييمها ، تتجه بمقتضاه الى الاهتمام أساسا بانجاز اعظم ما تستطيع انجازه من الأهداف ، وبالاقبال على استخدام الآلات المستحدثة فى عمليات الانتاج ، وبذل أقصى الجهود لتحسين نوع الانتاج .... وبعبارة شاملة ، كفالة الكفاية الانتاجية » .

فان كفاية المشروع الصناعى كانت — حتى عهد قريب — تقاس بقيمة انتاجه الاجمالية . وكان هذا المقياس — الأساسى — يعزز بحشد من المقاييس الفرعية نخص بالذكر منها . خفض **التكلفة ، الابتكارات ، مشروعات العمل ...** بيد أنه مهما يقال عن دورها فى الانتاج، كانت كمية الانتاج تمثل محور التقدم الاقتصادى ودعامة التخطيط ومرآة توفيق القائمين عليه .

وعلى طول المدى وبفعل التطور الاقتصادى الدولى خاصة ؛ برزت طائفة من النقائص ، يأتى فى مقدمتها :

أولا ـ أن تنصيب الانتاج الاجمالى هدفا للخطة ، يرغب المشروع فى استخدام اكثر المواد تكلفة ، لا اقلها مصداقا لما يفرضه منطق المبادىء الاقتصادية السليمة . ذلك لأن تكاليف الشراء تقحم فى الناتج الاجمالى .

ثانيا ـ يسعى كل مشروع الى أن يخصص لنفسه قدرا من الخطة العامة أقل من طاقته الفعلية ، وذلك ليتيسر له انجازه فى يسر وسهولة ، وليتمكن من زيادته سنة بعد أخرى . وبهذا تبدو ادارته فى أعين السلطات العليا ، فى مظهر الحريص الغيور على تقدم البلاد .

ثالثا ـ يصدف المشروع عن اعتناق الأساليب الجديدة خشية من أن تعرقل تنفيذ عملية انتاج الكميات المطلوبة ؛ اذ لا يعنى بالنوع . ولا شبهة فى أن انتاج السلع الواطية ، أيسر من انتاج السلع العالية النوع لاحتياج الثانية الى مهارة وحذق خاصين والى وقت اطول ـ نسبيا ـ لانتاجها .

رابعا ـ ليس للمؤسسات التى تتولى شراء السلع المنتجة لتوزيعها على المستهلكين ، اهمية تذكر فى تقرير نوع الانتاج أو مواصفاته ولا يمكنها رفضه .

ولتلافى هذه النقائص وغيرها ؛ يرى الأستاذ ليبرمان الاستعاضة بما يدعوه « طاقة الربح » عن اتخاذ كمية الانتاج مقياسا لنجاح المشروع . وتعنى طاقة الربح ـ لديه ـ قدرة المشروع على أن يدر عائدا صافيا للمجتمع . ولا يعنى الربح ، الدخل مطروحا منه التكلفة . فعنده أن معدل الربح هو « مجموع ربح المشروع مقيسا الى رأسماله الأصلى والى الأموال المستغلة فى عمليات الانتاج بالفعل » . والربح يعبر ـ والحالة هذه ـ عما يحققه المشروع من زيادة فى القيمة ، ويقاس على أساس الموارد التى تضعها الدولة الاشتراكية تحت تصرف مشروع معين ليتولى انتاج سلع محددة .

وتأسيسا على هذا الرأى ، يصبح على المشروع أن يبيع انتاجه الى مشتر يرغب فى انتاجه بدافع من مصلحته الذاتية . وتتم عملية المبايعة على أساس تعاقد يتحقق فيه للبائع والمشترى ربح من العملية . وهذا يدفع المشروع الى العمل على خفض تكاليف انتاجه ليتحقق له أقصى ربح ممكن ، عوضا عن اللامبالاة بعنصر التكلفة . كما انه سيحرص على القصد فى استخدام موارده المتاحة ، والحيلولة دون اضاعتها هباء منثورا . ويفضل ابتداع **نظام للأجور الاضافية والمكافآت التشجيعية ،** يتيسر للمشروع زيادة كميات الانتاج وهنا يتوافر للناتج عنصرية الجوهرين . الكم والكيف .

صدى آراء ليبرمان :

واذا كانت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى قد اقرت آراء الأستاذ ليبرمان ، فان تطبيقها يجرى تدريجيا . ويقدر أن يتم آخر هذه السنة تشغيل ثلث قوة عمال الصناعة فى مشروعات تطبق آراء ليبرمان .

ولقد تعرضت آراء ليبرمان لهجوم الصحافة الغربية . فادعى بعض كتابها بأن استخدام « طاقة الربح » يجافى الآراء الماركسية فيما تؤمن به أن العمل وحده معيار القيمة ولا عبرة بالطلب . وهذه فرية ظالمة . **فما برحت الملكية العامة لأدوات الانتاج ـ من أرض زراعية ومصانع وآلات .. الخ ـ هى أساس الملكية ، وهذا نقيض طابع الملكية الفردية فى العالم الرأسمالى . ولم يقل ليبرمان بتسليم الأرض والمصانع ومعدات الانتاج عامة الى الأفراد ، يتملكونها وينتجون وفق ما يشتهون . ولم يطالب ليبرمان بالتخلى عن التخطيط المركزى للانتاج ، وهو أساس الاقتصاد الاشتراكى .**

والحق ، أن اجتماعات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفييتى فى سبتمبر

سنة ١٩٦٥ ، أماطت اللثام عن التناقضات التى انبعثت فى السنوات الأخيرة بين : **الزيادة الحادة فى معدل الانتاج ، والضرورة الماسة للنهوض بمستوى الكفاية ، وبين أساليب التخطيط والادارة وجهاز الحوافز من الناحية الأخرى .** وللتخلص من هذه التناقضات التى باتت تأخذ بتلابيب نمو البلاد الاقتصادى عامة ، وتعرقل تقدم الكفاية الانتاجية خاصة ؛ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى قرارات لتنفيذها فى ابان مرحلة مشروعات السنوات الخمس ١٩٦٦/١٩٧٠ .

ويستند الاصلاح الاقتصادى السوفييتى على القواعد التالية :

أولا ــ اصلاح الادارة المركزية للتخطيط ، بوساطة تعزيز السلطة الادارية للمشروع ، ويأتى مديره فى مقدمتها .

ثانيا ــ تطبيق مبدأ الحوافز المادية تطبيقا يتيح استثارة همم العاملين للابداع ومضاعفة الجهود للانتاج كما وكيفا .

ثالثا ــ منح المشروعات قدرا من الاستقلال الذاتى مقترنا بمزيد من المسئولية .

رابعا ــ الافادة من العوامل الاقتصادية كالربح والثمن .. الخ فى تعزيز الكفاية الانتاجية .

عاملا الربح والأثمان :

ويبدو للباحث من استقراء قرارات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى التى اعتنقت آراء ليبرمان أن عاملى الربح والأثمان يمثلان أقوى أداتين لايجاد الحافز القوى الذى تنشد اللجنة من ورائه كفالة تقدم تكنولوجى وعلمى للانتاج . ويتيح هذا ــ بدوره ــ رفع مستوى الكفاية الانتاجية ، رفعا يمكن الاقتصاد الاشتراكى من التفوق على الاقتصاد الرأسمالى فى معركة المبادلات الدولية . ومن شأن الاستعانة بعامل الأثمان ، تنظيم العلاقة بين المنتجين والمستهلكين ــ أى بين العرض والطلب ــ تنظيما مجديا .



م . تونج

وفى ظل هذا الاصلاح الذى يرقى الى مرتبة اعادة تشييد قواعد الاقتصاد القومى السوفييتى، خطط الاتحاد السوفييتى مشروع سنواته الخمس الثامن (١٩٦٦/١٩٧٠) للتوجيه الاقتصادى . ويقوم على المبادىء التالية .

أولا ــ زيادة الانتاج الصناعى بنحو ٥٠٪ . والعمل على رفع الدخل القومى بنسبة تتراوح بين ٣٨و٤١٪ .

ثانيا ــ اتخاذ جميع الوسائل الكفيلة بالاسراع بالتقدم العلمى والتكنولوجى . وأساس هذه الوسائل رسم برنامج للنهوض بالبحث العلمى فى جميع المجالات ، مع تمييز الدراسات المتعلقة بالرياضيات النظرية والتطبيقية والكيمياء النووية وأبحاث الفضاء . على أن يستفاد من نتائج الأبحاث فى تحسين المواصلات والملاحة اللاسلكيين .

ثالثا ــ أما فيما يتعلق بمشكلات تحسين الادارة الاقتصادية . فيوصى المشروع بتطبيق نظام سخى واسع النطاق **للمكافآت التشجيعية للعاملين** . وفقا لنتائج عملهم . وكذلك منح استقلال ذاتى للمشروعات تصبح بمقتضاه قادرة

على تكييف شئونها وفقا لظروفها الخاصة ، وعلى الهدف المرتجى لتأدية رسالة برنامج التخطيط .

رابعا ــ أوجد المشروع نوعا من التوازن بين انتاج وسائط الانتاج . وذلك بتقديره زيادة انتاجها فى نهاية المشروع بنسبة تتراوح بين ٤٩و٥٢٪ ، وزيادة انتاج السلع الاستهلاكية بنسبة تتراوح بين ٤٣و٤٦٪ .

خامسا ــ وعلى أساس الاصلاح ، تقدر زيادة كفاية العمل فى نهاية المشروع بنسبة تتراوح بين ٣٣ و ٣٥٪ فى الصناعة وبنسبة تتراوح بين ٤٠ و ٤٥٪ فى الزراعة .

وللتوصل الى هذه الغاية يرسم المشروع الخطوات التالية :

١ ــ زيادة مستوى الأجور فى المصانع والمكاتب بنسبة لا تقل عن ٢٠٪ ، وفى المزارع بنسبة لا تقل عن ٣٥ ــ ٤٠٪ .

٢ ــ العناية بزيادة المهايا والأجور التى تقل عن المستوى العام .

٣ ــ السخاء فى مكافأة العاملين المجدين . وتطبيق كافة ضروب التشجيع . ومن ذلك : الزيادة فى المرتب ، المنح العينية ، القاب الشرف ، المزايا المعنوية والمادية .. الخ .

وتتأثر البلاد الاشتراكية الأخرى بالتيار الاصلاحى الاقتصادى السوفييتى تأثرا واسع المدى . وتتجه ــ بصفة عامة ــ الى :

أولا ــ ايجاد نوع من تقسيم العمل الاشتراكى الدولى .

ثانيا ــ أن تتلاحم الأوضاع الاقتصادية فى البلاد الاشتراكية مع الحياة الاقتصادية الدولية، ولكن فى اطار المبادىء الاشتراكية .

فواضح أن التقدم العلمى والتكنولوجى لا يتأتى حصره داخل نطاق التخوم القومية . ذلك لأن أحوال العصر تتطلب التعاون البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم فى سبيل اقرار السلام : هدف البشرية المرتجى ..

فؤاد محمد شبل



شاعر من الخليج العربي

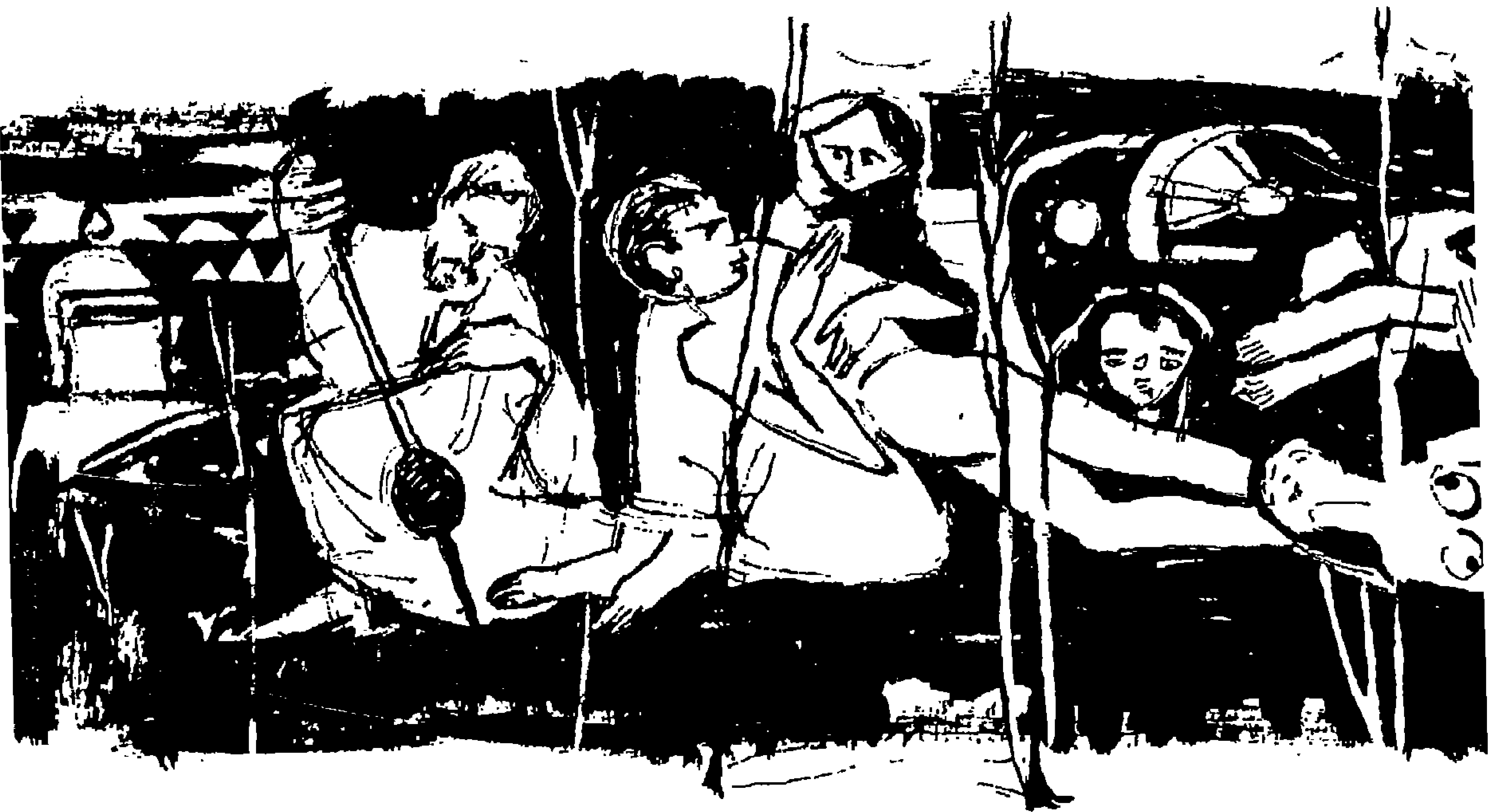
● شاعر من خليجنا العربي ، وما افدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات ، والتى انبتت فى الماضى فحول الشعراء وتنبت اليوم الكثير من الادباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. نعم دايتنى أعيش لحظات سعيدة مع « فى جنة الحب » مع الشاعر الذى احببت شعره .

● والديوان مليء بالكثير مما يرتبط بالثورات التى عاشتها الامة العربية فى الكثير من اقطارها ، ثورة مصر الكبرى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ، ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان . وله فى جميع هذه المناسبات القومية شعر صادق التعبير يؤرخ فتراتها ويسجل ظاهراتها .

مع الشعراء .. والأصح ان اقول مع شاعر واحد ... فعلى مكتبى يستوى أكثر من ديوان واحد لشعراء شباب وكهول يرسمون خلجات افئدتهم وثورات نفوسهم ونبضات قلوبهم ..

وحين يعبر الشاعر عن نبض قلبه وثورة نفسه نقرأ ألوانا من الوجد والحب ، وأطيافا من السهر والضنى والعاطفة المشبوبة التى تصور مفاتن المرأة وافانين الجمال .. وقد تنقلب العاطفة قلقا وضجرا وتمردا حين يخيب الأمل ويجرح الكبرياء فيكون التعبير أدق والتصوير اشمل وأعمق . .

ومن عالم المرأة والوجد الى عالم الطبيعة التى تتراءى له فى كل زهرة بلونها وأريجها ، ومع كل نجمة تضىء وتشع ـ تتراءى الحياة صورا جميلة أو مثيرة توحى اليه بالمرقصات . **فعالم الشاعر عالم واسع الآفاق . فبينا يعيش فى جنة احلامه اذ يصور لك نزوة من نزوات آلامه .. وفى كلتا الحالتين ينبض قلبه بحس صادق وشعور فياض ..**



سامي الكيالي

وحين يصور الشاعر حسه بلغة صافية وكلمات منغمة ذات إيقاع موسيقى يحس قارئه برعشة تدغدغ أحلامه فيعيش معه فى ثورة من عالم مضمخ بالعطور والرؤى ، ملىء بالسكر والمواجيد ..

ان قطعة من الشعر قد تصل بينك وبين الشاعر فتحبه وتنجذب اليه لا لشىء الا لأنه كان صادق التعبير عن هواجسك وأحلامك ، وعن حالة من حالاتك الوجدية أو النفسية .

وأى رابطة تربط بين الانسان العربى فى مختلف أقطاره أقوى من هذه النبضات التى هجست بها قلوب الشعراء على مر العصور .. فاذا ما تلاقى أديب من أقصى المغرب العربى بأديب من أقصى المشرق العربى **من المحيط الى الخليج — ولم يك ثمة تعارف بينهما — سرعان ما يتعارفان حين ينشد أحدهما بيتا للمتنبى ، حين يتناشدان شعره البطولى والحكمى — واذا هما أخان وكأنما صداقتهما لم تكن بنت ساعة بل بنت سنين ربط الود والحب بينهما برباط وثيق ..**

خواطر متباينة مرت بى وأنا ازاء أكثر من ديوان واحد تفضل أصحابها فأهدونى فيضا **من نفحاتهم أريد أن أكتب عنها :**

غيوم ظامئة

للشاعر اللبنانى وديع ديب

العيون الخضر

للشاعر الحلبى عمرابوقوس

العطر الضائع

للشاعر العراقى عبد الخالق فريد

لمع مشرقية

لشاعر الفريكة الشاب امين البرت الريحانى
الذى أخذ أسم عمه ليتابع رسالته فبدأها بالشعر المنثور .

صرخة

للشاعر الليبى على صدقى اسماعيل الذى
حرر نفسه من قيود الشعر المقفى فعبر عن ذاته وعن وجدان قومه بشعر حر .

فى جنة الحب

للشيخ صقر القاسمى أمير الشارقة ..

كنت انتقل من روضة الى روضة ، ومن واحة الى واحة ، بين زهرة ذابلة تشكو السأم وزهرة مغناج ذات أريج عبق ..

احاسيس مضطرمة يصورها الشعراء تصويرا بالغ الروعة ..

والشعر ، الى أنه فيض شعور ووقدة حس وثورة عاطفة ، فهو بناء قد يكون قصرا شامخا أو كوخا متواضعا ــ بناء زخرفته روح فنية مبدعة وذوق مرهف خلاق .

من هذه الألوان التى نقلتنى من أفق الى أفق ــ من أفق متجهم الى أفق باسم رايتنى أعيش لحظات سعيدة « فى جنة الحب » ــ الجنة المترعة بالمواجيد والهواجس والأحلام الندية لشاعر كنت أقرأ بعض قصائده ومقطوعاته التى تتناقلها الصحف والمجلات فتروقنى الصورة ، ويطربنى حلو اللفظ وصدق الحس ــ **شاعر من خليجنا العربى ــ وما أفدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات ، والتى أنبتت فى الماضى فحول الشعراء وتبنت اليوم الكثير من الادباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. ــ نعم ، رأيتنى أعيش لحظات سعيدة « فى جنة الحب » مع الشاعر الذى أحببت شعره** . وتشاء الظروف أن نجتمع فى بغداد فى مناسبة قومية مشجية ــ ذكرى أربعين الفقيد الراحل المشير الركن **عبد السلام محمد عارف** ــ ويتكرم فيهدينى ديوانه ، ويصر على أن انقده لا ان اجامله .. وأحمل الديوان مع طائفة من الكتب البغدادية لأصدقاء اعزاء وأدباء معروفين .. وتتقاذفنى الأيام ، ونلتقى مرة ثانية فى القاهرة ، فلا يذكرنى بالوعد الذى قطعته على نفسى بأن أكتب عن الديوان .. ثم نجلس جلسات ماتعة آخرها فى الباخرة ايزيس الجاثمة على ضفاف النيل ، ونتحدث فى شتى الموضوعات ، ويكون الأدب والرحلات ومباهج الحياة بعض أحاديثنا التى كان يتخللها نكات حلوة عن الكثير من الأحداث التى تهز ضمير الشعراء . وتنطلق الضحكات المثيرة فتلفت أنظار من حولنا : عجائز أمريكيات، عانستان مصريتان واحدة تقرأ قصة والثانية تزدرد ضجرها وسأمها ، عاشقان يتبادلان الأحاديث همسا ، وتثير الحسناء ، ذات الثوب الوردى ، حس الشاعر فيردد :

نسجت من خدها حلتها
وارتدت من شفق الفجر رداء
تتحدى الشمس فى اشراقها
وتذيب الكون عطرا وسناء
عكست فى النيل من لألائها
ألقا أرقص فى الماء السماء

كان الشاعر يقص على بعض صور حياته وما صاحبها من تيارات . وكنت أصغى اليه بشوق ، وكانت هذه القصص والحكايات مصورة أبلغ تصوير فى ديوانه الصغير بحجمه ، والكبير بمضمونه وصوره ، صور قومية وجدية ــ وفى كلتا الظاهرتين تقرأ ألوانا من شعر النضال وشعر الحب .

من الشارقة الى بومباى ، ومن مونيخ الى هامبورغ ، ومن سورية الى لبنان ، ومن بغداد الى القاهرة ــ وفى كل بقعة من هذه البقاع صور وذكريات ..

لقد تقاذفته الأيام فظل هو هو ، يحمل قلبا كبيرا ونفسا كريمة وعقيدة راسخة .

ففى شعره وأحاديثه صور لا تنأى عن واقع الحياة التى يعيشها كل انسان عاش فى خضم الأحداث يواجه تجاربها القاسية بعزيمة صلدة وايمان قوى ..

و « في جنة الحب » تتراءى لنا الكثير من هذه الصور ـ من حب الأب لابنه ، الى حب التربة الغالية التى نشأ فى ظلالها ، الى حب الوطن الغالى الذى تتقاذفه المطامع والأهواء ، الى الايمان بالقومية العربية التى يصسطرع قادتها المخلصون مع المنحرفين ، الى صور الجمال بشتى ألوانه وأفانينه ـ ففى كل ظاهرة حب يطفى فيثيره ، وترتسم اختلاجات النفس بشعر حلو عذب .

ونقف وقفة قصيرة مع بعض هذه الألوان .

مع حبه لولده .. وقد ناجاه شعرا ونثرا ..

ففى ليلة عيد الفطر والشاعر فريسة هموم مضنية والأحداث تعصر قلبه عصرا مريعا . وبينا هو فى هم رغم وضيق يلمح ابتسامة طفله الرضيع فيناجيه بهذه الكلمات التى لا تحمل صدق العاطفة فحسب بل ترسم له طريق الجهاد ..

« جئت يا ولدى فى سنين حالكة مظلمة .. احاطت بأبيك فيها ظروف عاتية قاسية ، وتألبت عليه فيها الأيام والأعداء .. فكنت الأمل الباسم يزعزع بوميضه ظلمة الأسى ، ويبرد رمال اليأس الجاثمة على صدر أبيك ..

« جئت يا ولدى فى هذه السنين العصيبة حتى اذا ترعرعت وخطت بك اقدامك الصغيرتان انتزع الموت أبى .. ابى الذى أحببته بكل جارحة من جوارح نفسى وقدست أبوته وحنانه .. فبدلت اسمك من « خالد » الى « سلطان .. الى أسم أبى .. الذى علمنى الحب .. حب الفضيلة وحب الناس على اختلافهم ، وانكار الذات ، والجهاد فى سبيل الوطن المقدس ، فكأنما ولدتك الطبيعة مرتين ، وحبتنى اياك على دفعتين .. » .

ثم يزرع فى نفسه روح الديمقراطية الحقة ليجنبه هذه اللوثات التى يعيش فى حمأة وحولها وعنجهيتها أنداده من أبناء ملوك البترول وأمرائه الذين أبطرهم الثراء الفاحش فباعوا نفوسهم رخيصة لآلهات الفجور وأخذوا يستعلون على أبناء جلدتهم كأنهم اباطرة وكأن ابناء جلدتهم صعاليك فيخاطبه بقوله :

« وانى لأبتهل الى الله أن تكون فى طليعة المجاهدين ، وان تفى وطنك المقدس ما يتطلبه منك من تضحية وجهاد له ولابنائه الذين عشت معهم وضمتك واياهم مدرسة واحدة تعمد أبوك أن لا يجعل بينك وبينهم فارقا ، لتعرف اذا كبرت من هم ؟ وما يقاسون ؟ ولينصهر فى نفسك ما انصهر فى نفوسهم ـ لتعلم يا ولدى الحبيب انك وهم سواسية ، وانك لن تستطيع أن تحكمهم اذا قدر لك ، ما لم تسكن قلوبهم ، ويلمسوا منك السهر على مصالحهم » .



لست هنا فى مجال الحديث عن عملية القرصنة التى تم بها اختطاف حاكم الشارقة الشرعى من بلدة لولا ان لهذا صلة بشعره ، بل كان لابد لهذا الاستدراك وأنا أقرأ رسالته الى ولده يرسم له فيها منهاج حياة تكون وثيقة الصلة بعروبته الأصيلة وبالمبادىء الكريمة التى

سار عليها آباؤه وأجداده الذين كانوا عبر القرون حماة المنطقة من الغاصبين ..

ففي قصيدته « أنا ملك بلادى » يخاطب نفسه التى هزت بجسام الأحداث دون أن تهن أو تيأس أو تهلع .

هزات بالنوب السود فلم تعرف أساها
فهى سكرى بالأمانى

ويقول :

غالها الدهر ولكن لم تعر للخطب هما
وجرت تضحك مما ابصرت والدهر أعمى!

ويقـــول :

انها أقسمت ان لا تعـــير الخطب نظرة
فهى لا تفتر عن بسمتها فى كل خطرة ..

ويقـــول :

فاعصفى يا خطوب
أو زلزلى الكون
فلن تبلغى مشارف مجدى

خطابه لنفسه بهذه القوة والعزيمة بالرغم مما دهمه من ياس مرير يدل على ايمان عميق برسالة قومه : رســالة الحرية والدفاع عن التراب العربى فى أية بقعة من بقاعة الغالية ..

صاح بى صوتك فى المهد فلبيت نداه
صاح بى ان أكره الضيم فيممت هداه
صاح بى ان لا أراعى البطل أو أقفو خطاه:
صاح بى أن لا أدارى البغى ان هز عصاه

* * *

ان أكون الحر فى أرضى وايمان اعتقادى
وألبى وطنى الغالى اذا نادى المنادى
قل لمن يرجو خضوعى وسكوتى واضطهادى
انا لا امـــلك الا اننى مـــلك بلادى

هذا الأمير الشاعر الذى تقاذفته الخطوب ودهمته الأحداث وسلب القراصنة منه امارته لم يهن ولم ييأس بل ظل قوى العزيمة والايمان ، مرتبطا أوثق ارتباط بأرض آبائه وأجداده ــ بامارة الشارقة ــ بسمائها الضحوك ، بهدير أمواجها ، بصحرائها الجرداء التى تبدو لعينيه جنانا تندى بطل الصباح ــ هذه الصحراء التى نما فيها زهر عمره وتجلت بعرسها أفراحه :

فغناء الأمواج ما زال فى السمع
بطول المدى قريبا قريبا

مبعث الفتنة التى أحيت الروح
وأذكت بين الضلوع اللهيبا
انا أحيا بها وان بعد العهـد
وأرجـــو زمانهـــا أن يؤوبا

ويقول فى احدى قصائده :

وطنى الغـــالى وما اعذبه
وطنى الغالى الذى يلهمنى
انه حملنى أثقـــــاله
ليتـــه قـــدر ما حملنى

ويستثير أبنـــاء وطنه أن يكونوا يقظين ، وأن يهزأوا بغضب الدخيل ، وأن لا يهابوا الموت ، وأن يبذلوا دماءهم سخية فى سبيل حياة حرة كريمة :

سر فى طريقـــك غـــير آبه
وتحـــد خصمك فى جـــوابه

اقـــدم بعـــزم ثابت
ان الحيـــاة طريق نابه . !

الموت .. ؟ لا .. هو مدخـل
لســـعادة من خلف بابـــه

النفى .. ؟ لا .. فالنفى سفر
للأماجـــــد فى كتـــابه

اتخاف من غضب الدخيـــل
وترتجى أدنى ثـــــوابه ؟

هـــدف المجـــاهد أن يموت
وأن يخـــلد فى ترابـــه

ليعيش شـــعب اسـكتته
يد المهـــدد عن طـــلابه

هذا الشاعر الأمير الذى ضرب أروع مثل فى التضحية فلم يبع نفسه للشيطان وظل وفيا للرسالة التى حمل أعباءها يعيش فى هم مقيم مما أصاب وطنه الصغير . **وما يتعرض له الوطن العربى الكبير من مؤامرات** ، ويحاول ان تهدأ ثائرة نفسه فلا تهدأ ، ويحاول أن يخلد الى الراحة بنوم هنىء فيأرق وينفر الكرى من عينيه :

ودعوت الكرى لترتاح نفسى
من أساها فلم أفز بمجيب !
منية النفس والليالى أزالت
صفو أيامنا بعسف الخطوب
سائلى الليل ان جهلت مصابى
واسألى الصبح فهويدرى الذى بى
أمل راحل .. وهم مقيم
وكروب موصولة بكروب
وجوى يحطم الأضالع .. يجتاح
جلادى .. يلج فى تعذيبى

والديوان ملىء بالكثير من هذه الهجسات ، وهى وان تكن وثيقة الاتصال ((بذاته)) الا أنها مرتبطة بهذه الثورات التى عاشتها الأمة العربية فى الكثير من أقطارها ، ثورة مصر الكبرى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ، ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان ، وله فى جميع هذه المناسبات القومية شعر صادق التعبير يؤرخ فتراتها ويسجل ظاهراتها . والمجال أضيق من أن يتسع لسرد نماذج من هذا الشعر ، فحسبى أن أقف هنا لأنتقل بالقارىء من شعره القومى الى شعره الوجدى ولا سيما حين يخلو الشاعر الى ((ذاته)) فنقرأ شعرا عذب الصورة ، فيه نغم وعبير .

* * *

ومن حق الشاعر أن يعيش فترات حالمة مع الجمال الهادىء والجمال المثير ، وأن يرسم صور هذا الجمال الذى يتراءى له فى أطلالة الفجر وعبق الزهر ، فى ابتسامة الحسناوات : الشقراوات منهن والسمراوات ـ هذا الجمال الأخاذ الذى يزرع فى قلبه الحب ـ الحب العف الذى حفل به أدبنا القديم لشعراء أمراء وغير أمراء صوروا نبضات قلوبهم بشعر ما زلنا نقرؤه فنجد فيه هذه الأحاسيس الصادقة التى تعبر عن أحاسيسنا ، ذلك لأن العواطف التى تنبض بها القلوب من حب الى شوق ، الى هجر ، الى حنين هى هى فى النفس البشرية ، والشاعر الذى يعبر عنها بصدق هو الذى يخلد شعره مع الأيام .

وشاعرنا الذى تجتذبه صور الجمال يعطينا أكثر من مثل واحد ، ففى بومباى وفى أحد نواديها المترفة يحضر حفلة ترقص فيها الفتاة **((انديرا))** ، احدى نجمات الهند أو احدى قديساتها التى تعيش للحب والفن ، ويثيره جمالها الشاعرى الملهم وأفانين رقصها الذى جعلته صلاة وعبادة على ضوء التواء جسمها اللدن وحركاتها الأسطورية التى تنثر الجمال ألوانا ـ **لم يكد يشهد هذه الصورة التى جمعت بين قدسية الجمال وخلود الفن حتى يناجى شبابها الذى لا يعرف الذبول بقطعة من أجمل ما يعبر عنه وجدان شاعر آمن هو أيضا بقدسية الحب وخلود الجمال والفن** :

اذا ما غرد البلبل فى روض من الزهر
وناجى روحك الهيمى بألحان من السحر
ولفتك النسيمات بأردان من العطر
تسر لك الهوى المشبوب من قلبى ومن شعرى :

هنالك فاذكرى حبى ..

أذا طافت بك الأحلام من شرق ومن غـرب
وتاقت روحك الظمـأى الى عش من الحب
بعيد عن عيون الناس قد زخرف بالعشب
تسامرك النجوم الزهر فيه بالهوى العذب

هنالك فاذكرى حبى ..

اذا صليت بالألحــــان أو ناجيت بالهمس
وأطلقت بخـــور النـد فى محرابك القدسى
وأشرق « بدك » المعبــــود فى عالمك النفسى
وأصغيت الى الدنيا بقلب مرهف الحس :

هنالك فاذكرى حبى ..

اذا ما داعبت جفنيك عنـد النوم أحـــلام
وطفت بعالم دنيـــاه أفواف وأنغـــام
وخف اليك من بعــــد تسوق هواه أنسام
أتاك .. وكله شـــوق ، وآمـــال وآلام :

فقولى انه حبى ..

هو الحب الذى ما كان الا لك مــــذ كانا
فلا حال عن العهد .. ولا صد .. ولا خانا
رآك هــواه « أنديرا » فكيف يطيق سلوانا
وان جن فقد سـاقيته الأشــــواق ألوانا

ونادى أنه حبى ..

ان الحديث عن وجد الشاعر وهذه الألوان التى تناثرت فى الديوان حديث طويل ، وهى ترينا نفسا ثائرة بحب الجمال ، وما من نفس حساسة الا وتنجذب الى الجمال ، ولكن نفس الشاعر المعبرة عن نفسه وعن النفوس الظمأى لهذه الألوان هى التى تجعـــل لشعره الروعة والرعشة والخلود ، فحين نقرأ قصيدة معبـــرة عن ذات الشاعر لا نلتقى معه فحسب بل نعيش نفس الهواجس والخيالات ونحلق معه فى دنياوات حبه ووجده ، وهذا هو الشعر الذى يهزنا ويدغدغ

دعوة إلى السلام



أصدر الأســتاذ أحمد حسين منذ قريب كتابه الشـــعلائين ، بعنوان « الأمة الانسانية » ، وقد أراد به أن يكون دعوة الى الاخاء بين الناس ، اخاء يؤدى بهم الى السلام ، والسلام غاية تلتقى عندها الأنظار جميعا ، ثم تختلف اليها الوسائل ، فحتى الداعون الى الحــروب أنفسهم ، يزعمون أنهم انما يريدون من وراء الحروب التى يدعون اليهـا سلاما مرتكزا على دعائم قوية مســـتقرة راسخة .

فما أحسب أن أحـــدا يعارض المؤلف فى دعوته ، لكن الفرق بعيد بعد القطبين ، بين من تنحصر فكرة السلام عنده فى مجرد كلمة يلوكها باللسان ولا يعرف ما وراءها ، وبين من يغوص فى التفكير ، فاذا هى ذات أغوار وأبعـــاد ، فكلما بلغ قاعا من غور انفتحت أمامه أغوار ، وكلما بلغ طرفا من أحد الأبعاد ، انفسحت له آمادوآباد ؛ فهذا هو مؤلفنا الفاضل ، بعد ان أجمل أركان الدعوة الى السلام فى مقدمة موجزة سريعة ؛ أخـــذت أبواب البحث تنفتح أمامــه بابا فى اثر باب ؛ فكأنما هو يلقى على نفسه الأسئلة قبل أن يوجهها اليــــه المعارضون ؛ فهل يعتزم قارىء أن يسأله : وماذا أنت صانع بالقوميات التى تتعارض مصالحها بحكم ما بينها من أوجه الاختـــــلاف ؛ ان المؤلف ليصادر على هذا السؤال قبل النطق به ، ببحث يتعقب به الأسس الكثيرة التى يقال ان فكرة « الأمــة » تقوم عليها ، لكنه كلما أخذ فى تعقب أساس من هذه الأسس ــ كاللغة مثلا ــ ألفى نفسه قد انتقل من بحيرة الى بحر ،

وهكذا تمضى معه فى كتابه الذى قربت صـــفحاته من خمسمائة ، لتراك قد انتقلت من سؤال مطروح ، الى اجـابة مستفيضـــــة ، ثم سرعان ما تنبثق من الاجابة نفسها أسئلة

أحاسيسنا ، وحين نقرأ **لعمر بن أبى ربيعة** وللكثيرين من الشعراء العذريين وغير العذريين ، نعيش معهم على بعد الزمن الذى يفصل بيننا ـ ذلك لأن الشاعر حين يعبر عن ذاته ، ويعبر عن ذاتنا فى شتى انفعالاتها سواء كان التعبير عن حالة الفرح أو الحزن ، الأمل أو الألم ، الحماس أو الفشل ، الحب أو البغض ، فشعراؤنا القدامى قد صوروا صفحات أيامهم ، الذاتى منها والموضوعى ، تصويرا صادقا فتركوا لنا تراثا ضخما من صور الأحداث التى مرت بتاريخنا القومى وظواهر من حياتنا الاجتماعية ، الى الهجسات والتيارات التى أثارتهم من كمد وحزن، وغبطة وفرح ، ومدح ورثاء ، ووصف ونسيب ، ولا على شعرائنا المعاصرين أن يسيروا فى نفس النهج ، وأن يكون تجديدهم تصويرا للحياة المتطورة بشتى اندفاعاتها وتياراتها ، وبمختلف ظواهرها وبواطنها ، حسنات كانت أم سيئات ، مبهجات أو مزعجات .

ولم يخل شعرنا المعاصر من هذه الألوان .

وشاعرنا فى ديوانه هذا قد عبر عن أيامه بروح منطلقة ونفس ثائرة وقلب مضطرم ، وأكثر ما يروقك فى شعره موسيقى اللفظ التى تتجاوب مع الحالة الوجدية التى يمر بها الشاعر، وقد عشت معه فترات عذبه شغلتنى عن دواوين زملائه الذين أرجو أن أطوف معهم قريبا فى محاريب فنهم فليس أمتع للمرء من أن يعيش مع الشعراء فى عالمهم السحرى الذى يشع بالأضواء .

سامى الكيالى

جديدة ، فاجابات تتفرع بدورها وتستفيض .

ولقد فرغت من قراءة هذا الكتاب ، بعد أن وجدتنى خلال الطريق قد اعتركت مع مؤلفه ألف معركة ومعركة ، اذ كان لى معه فى كل صفحة موضع لخلاف ... حتى اذا ما بلغت ختامه ، قلت لنفسى : **وماذا تريد فى اى كتاب من نفع أكثر من أن يثير عندك هذه الفاعلية الفكرية كلها ؟ .**

ولعلى أسمع الآن بعض قرائى يسألوننى عن تلك المواضع من الخلاف بينى وبين المؤلف ، ماذا كانت ؟ فلا أستطيع الاجابة الا بأمثلة قليلة ، حتى لا امنع القارىء من أن يكون لنفسه رأيا خاصا بقراءته الخاصة .

فأول ما قد لاحظته ، أن المؤلف الفاضل ـ وهو يدعو الى « **أمة انسانية** » واحدة ، تذوب فيها الفوارق التى قد تؤدى الى التنازع والتفاخر ـ لم يستطع من أول الكتاب الى آخره أن يتخلص هو من نغمة الاعتزاز بتراثه العربى والاسلامى ؛ فمنذ عنوان الكتاب تراه يرتكز على آية من القرآن الكريم ؛ « **كان الناس أمة واحدة فاختلفوا** » (انظر ص ٢٩) ... لكن ذلك اعتراض شكلى على كل حال ، اذ قد يقال ان صاحب الدعوة لا يلزم ـ برهانا على صدق دعوته ـ أن يكون هو بشخصه قادرا على التزامها فى حياته .

وأما الاعتراضات الكثيرة غير الشكلية ، فمن أمثلتها أنه ـ رغبة صادقة منه فى تدعيم فكرة الاخاء بين الناس ـ أراد أن يبين أن الفوارق بين أمة وأمة ان هى الا فوارق على السطح ، ولا تضرب فى أعماق الطبيعة البشرية ؛ فاللغات مثلا ـ ان اختلفت فى الظاهر ـ فهى ـ عند المؤلف ـ أصلها واحد ، والحدود الجغرافية اذا حددتها جبال وأنهار وسهول ووديان ، فالبشر على كل حال يسكنون كرة أرضية واحدة ، والاسلاف اذا تفرعوا وتفرقوا ، فالجد واحد هو آدم ، والتاريخ ان تباينت خطوطه ، فهو آخر الأمر تاريخ واحد للانسانية الواحدة ... وتلك فى نظرى مغالطة كبرى تضر الفكرة ولا تفيدها ، لأننى ـ قياسا على ذلك ـ قد أقول انه لا فرق بين المناضد والمقاعد والكتب والخبز واللحم ، لأنها ـ مهما تكن ـ فهى ترتد الى ذرات متجانسة ... لا بل ان المؤلف قد ذكر شيئا كهذا ، وليس هو بالافتراض النظرى أسوقه من عندى .

لكننى اظلم المؤلف الفاضل وكتابه ، لو غضضت النظر عن حقيقة هامة فى طريقة تاليفه ، وهى أنها نداء الى القلوب والى العقول فى آن واحد ، فما ليس يرتضيه العقل بمنطق جاف ، يميل اليه القلب لما فيه حرارة ايمان واخلاص عقيدة .

رأيان في حقيقة الفن



ف . جوخ

● ان العمل الفني والفنان على توثق العلاقة بينهما لا يكفيان وحدهما ، بل لابد من شيء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهما ويعطي اسمهما ، هذا الشيء الثالث هو الفن .

● العمل الفني لا يريد ، ولكنه يكون ؛ ان له معنى ، ولكن ليس له غرض ، سواء أكان هذا الغرض علميا أم اقتصاديا أم اصلاحيا ، انه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير .

● حين يصبح الفن اصلا وحقيقة حاسمة في حياتنا ، فسوف نعرف كيف نهيء له المجال وللفنان الطريق ، وكيف نساعد الانسان العادي على ان يخرج مرة عن افقه اليومي المعتاد الى آفق الحقيقة والخير .

دكتور عبد الغفار مكاوى

نحن نسأل هنا عن الفن . والسؤال الجاد عن شيء هو سؤال عن حقيقة . ماذا نريد بالحقيقة ؟ نريد بحقيقة الشيء ما يجعله « ما هو » وكيف هو « أي ما يكون الاصل في ما هيته وجوهره . وبالسؤال عن حقيقة الفن نسأل في نفس الوقت عن العمل الفنى والفنان . فاذا قلنا ما الذى يجعل العمل الفنى عملا فنيا ، كان الجواب الفنان . واذا قلنا ما الذى يجعل الفنان فنانا كان الجواب هو العمل الفنى . ولن نستطيع ان نفكر فى احدهما دون الآخر . **غير ان العمل الفنى والفنان على توثق العلاقة بينهما لا يكفيان وحدهما . لابد من شيء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهما ويعطى اسمهما . هذا الشيء الثالث هو الفن .**

ماذا نقصد بالفن ؟

بقدر ما يكون الفنان هو أصل العمل الفنى وحقيقته ، وبقدر ما يكون العمل الفنى على نحو آخر ــ هــو أصل الفنان وحقيقته ، فان الفن سيكون بالضرورة هو أصل كليهما وحقيقته . ولكن ماذا نقصــد بالفن ؟ هل يمكن أن يكون أصلا وحقيقة ؟ كيف نجده وفى اى مكان ؟ هل هناك شيء فى العالم الخارجى يمكن أن نشير اليه بقولنا هــذا هو الفن ان الفن فكرة عامــة تندرج تحتها جزئيات كثيرة من فنانين واعمال فنيــة ؟ نحن بهذه الأسئلة كلها نصطدم بلغز قديم ، بدأ منذ أن بدأ الانسان يسأل عن طبيعة الفن ويحاول تذوقه والتعرف على سره ، أعنى منذ أن بدأ هو نفســه يبحث عن سر نفسه . ولا ندعى اننا سنحل هذا اللغز . فلم نصل بعد الى مهارة الحاوى الذى يخرج الكتكوت من جيبــه . كل ما نريده هو أن نحاول رؤية هذا اللغز ، أن نسلط الضوء عليه ، أن نضعه فى المكان الذى يهيء لنـــا بعد ذلك أن نعثر على الطريق المؤدى اليه .

لم نقرر بعد ان كان ما نسميه بالفن موجودا أو غير موجود ، وان كان هو الذى يكون حقيقــة العمل الفنى والفنان أو ان كان من الواجب أن يبحث عنهما فى مجال آخر . فلنجرب اذن أن نبحث عن الفن حيث لا شك فى وجوده ، أعنى فى العمل الفنى . فما هو العمل الفنى وكيف يكون عملا فنيا . ؟

نحن نعرف الفن من خلال الأعمال الفنية ، ونعرف الأعمال الفنية من خلال الفن . أنكون بهذا القول كمن يدور فى دائرة مفرغة يحرمها التفــكير المنطقى ويرفضها الاحساس السليم ؟ **ان صح ان حقيقــة الفن لا تعرف الا من تامل الأعمال الفنية ، فكيف نتامل هذه الأعمال ان لم يكن لدينـــا من قبل فكرة سابقة عما هو الفن ؟** ومن قال ان الملاحظات العامة التى سنجمعها من تأملنا للاعمال الفنية يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة الفن ؟ كل خطوة نخطوها من العمل الفنى الى الفن لابد اذن أن تسبقها خطوة أخرى من الفن الى العمل الفنى . وهذه الدائرة لا مناص منهــا . علينا اذن أن نجرب طريقا جديدا . ولنبدأ بالسؤال عن العمل الفنى نفسه . ما الذى يجعل منه عملا ؟ .

الأعمال الفنية معروفة لكل انسان . يكفى أن ننظر فى الحدائق والميــادين العامة لنرى النصب والتماثيل ، وفى المتاحف والمعارض والبيوت لنرى اللوحات من مختلف البلاد والعصور . ان لها من الواقعية ما للاشياء ، ومن الوجود ما لسائر ما نحسه ونراهونستخدمه من موجودات . الصورة تعلق على الحائط كما تعلق بندقيـــــة الصيد او اصيص الورد ، واللوحة من رسم فان جوخ أو محمود سعيد تنقل من بلد الى بلد كما ينقل الفحم والبطاطس والاخشاب . ورباعيات بتهوفن أو اغانى عبد الوهاب توضع فى نوافذ المحــلات كما توضع القمصان والأقلام والعاب الاطفال . كل الاعمال الفنية فيها هذه « الشيئية » التى لا تخلو منها سائر الأشياء . ولكن الا نغمطها بذلك حقها ؟ الا نعاملها كما يعاملها التاجر وامين المخزن ؟ اليس من حقها علينا أن ننظر اليها من وجهة نظر المجرب والمتذوق ؟

ولكن ما حيلتنا اذا كان ما نسميه بالتجربة الجمالية لا تقوم له قائمة بغير « شيئية » العمل الفنى ؟ وماذا يكون التمثال بغير الحجر واللحن بغير الصوت واللوحة بغير القماش والورق واللون ؟ فالشيء اذن ماثل فى كل عمل فنى . بل اننا لنستطيع أن نعكس الأمر فنقول ان العمل الفنى ماثل فى الشيء . فالتمثال فى الحجر والحفر فى الخشب والرسم فى اللون واللحن فى الصوت .

أنكون بهذا السؤال عن الشيء فى العمل الفنى قد أربكنا أنفسنا بغير طائل ، فى حين **أن العمل الفنى يتجاوز « الشيء » ويشير الى ما هو ابعد منه ؟ حقا ! ان العمل الفنى شيء مصنوع ، ولكنه يقول لنا أكثر مما يقوله مجرد الشيء كما يوحى الى ما يرتفع عنه ويرمز الى ما يعلو عليه** . ومع ذلك فقولنا ان العمل الفنى رمز لما وراءه لا يعفينا من البحث عما يرمز به ، أعنى انه لا يعفينا من النظر الى شيئيته التى يقوم عليها كيانه والتى خلق منها الفنان ما نسميه عملا فنيا . لابد اذن من البحث عن واقع العمل الفنى اذا كنا نريد أن نعرف واقع الفن . ولابد من البحث عما هو الشيء الذى يكون منه هذا الواقع ، أعنى لا بد من السؤال عما هو الشيء ، على الرغم من أننا نعلم سلفا أن العمل الفنى أكثر بكثير من أن يكون مجرد شيء .

فما هو الشيء من حيث هو شيء ؟ وما هى طبيعة الموجود الذى نقول عنه فى العادة انه شيء ؟ نحن نقول عن الحجر على الطريق انه شيء كما نقول عن الجرة والنبع . ولكن ما هو الحال مع اللبن فى الجرة والماء فى النبع ؟ هما كذلك أشياء ، مثلهما مثل السحاب فى السماء ، والشجرة فى الحقل والورقة فى مهب الريح والطائر فى الغابة . كل ما يظهر بنفسه الى الوجود يسمى فى لغة الفلسفة شيئا . بل ان مالا يظهر ولا تراه عين أو يدركه حس قد نسميه شيئا . **ألم يتحدث فيلسوف مثل « كانت » عن الشيء فى ذاته ؟ ألم يقصد به كلية الوجود وما يجعل الوجود وجودا ؟** كل ما ليس عدما فهو اذن شيء ، سواء كنا نريد به آخر الأشياء وأبعدها (كالموت والبعث) أو نريد به أقربها الى عيوننا وحواسنا (كالحجر والجرة) . والكلام نفسه ينطبق على العمل الفنى من حيث هو موجود بين الموجودات . غير أن وجوده كشيء لا يعنينا كثيرا فى التعرف على وجوده كعمل فنى . بل اننا لنشفق على أنفسنا أن نسميه شيئا كما نشفق عليها من تسمية الفلاح فى الحقل والمعلم فى المدرسة أشياء . **فالانسان ليس شيئا وكرامته وتاريخه الحضارى يربآن به أن يكون شيئا ، كما يقفان فى وجه كل من تحدثه نفسه ان يعامله معاملة الأشياء** . والأفضل أن نسمى المطرقة شيئا أو الحذاء ، والفأس أو الساعة . ومع ذلك فليست جميعها أشياء خالصة . بل الشيء الخالص فيها هو الخشب أو الحجر أو الحديد ، أعنى كل ما ليس بحى فى الطبيعة أو فى مجال الاستعمال . فالشيء الذى يستحق هذه التسمية هو الشيء الخالص الذى خرج عن مجال الحياة والاستخدام على السواء . انه شيء وكفى . هل اقتربنا بهذا من واقع العمل الفنى الذى قلنا انه يزيد عن كونه مجرد شيء ؟ لنبتعد عن التاريخ الميتافيزيقى الطويل الذى حاول على مر العصور أن يفسر شيئية الشيء طورا بأنها الشيء الباقى وراء الخصائص والصفات أو « الموضوع » الذى « يحمل » هذه الخصائص والصفات أو الجوهر وراء الأعراض أو المادة الأولى أو الهيولى التى تنطبع عليها الصورة فتتشكل على نحو ما نراها أو نلمسها أو نحسها أو نتذوقها . لنبتعد عن هذا كله ولنبعد عنا كل ما يقف بيننا وبين الشيء نفسه مباشرة . لنحاول أن نلتقى بالأشياء أو نتركها تلاقينا عن طريق ما توصله الينا حواس البصر والسمع واللمس أو عن طريق ما نحسه فيها من لون أو صوت أو ملمس . لنحاول ما وسعتنا الطاقة أن نقترب منها القرب الخالص المباشر بعيدا عن كل هدف يمكن أن تستخدم له أو تصنع من أجله . لنترك شيئية الشيء تتحدث الينا بنفسها ، فى تجربة اللقاء المباشر ، بعد أن نتخلص من كل التصورات التقليدية التى حاولت أن تصف لنا الشيء أو تحدد لنا الموجود ، سواء على أنه « حامل » الصفات أو وحدة الاحساسات المتنوعة ، أو المادة المشكلة . لنحاول كما قلت أن نفكر فى الموجود من ناحية وجوده ولا نفرض نظريات ولا تصورات غريبة عليه ، وأن نواجه الشيء بغير وسيط ، ونعانقه كما يعانق الحبيب الحبيب ، ونراه مرة بعين الطفل أو الشاعر أو الحكيم ، هذه العين التى تعرف معنى الدهشة والعجب والحب والسرور .

حذاء فان جوخ

لنضرب مثلا شيئا من الأشياء : ليكن زوجا من الأحذية مما يلبسه الفلاحون . لنوضح المثل على ضوء لوحة مشهورة من لوحات الأحذية الكثيرة التى رسمها الفنان العظيم « فان جوخ » . هو زوج من الأحذية كما قلت ، وكل انسان يعرف ما هو الحذاء وما وظيفته وما ينبغى أن يتوافر فيه لكى يكون حذاء . وكل انسان يعرف أن الأحذية أنواع وان اختلاف الهدف منها له أثر فى اختلاف مادتها وشكلها . فالحذاء الذى نلبسه فى الصيف غير الذى نلبسه فى الشتاء ، والذى نذهب به الى حفلة رسمية غير الذى نلبسه فى الحقل . ولكن هذا شيء نعرفه من قبل . كما نعرف أن وجود الحذاء كأداة أمر مرهون بالوظيفة التى يؤديها : فالفلاح فى الحقل يلبس الحذاء **(أو هذا على الأقل ما نتمناه لأهلنا جميعا فى الريف)** . وفى الحقل يكون وجود الحذاء أول ما يكون بل ان درجته فى الوجود تزداد كلما استغرق الفلاح فى عمله فلم ينظر اليه أو يحس به أو يفكر فيه . انه يسير به وحسب . وهناك يكون الحذاء حذاء بحق ، أعنى يكون الأداة التى تحقق ما خلقت له . أما اذا اكتفينا بتأمل الحذاء بوجه عام أو نظرنا الى زوج جديد من الأحذية لم توضع فيه قدم ما استطعنا بحال أن نعرف شيئا عن طبيعة هذا الحذاء بما هو أداة صنعت

لتحقق غرضا . صحيح أن الطفل الصغير يراه فيعرف أنه خلق لتلبسه القدم . أما طبيعة هذا الحذاء الحقة فلا تتجلى بكل ما فيها من حضور حتى تلبسها القدم الخشنة أو الرقيقة ، الصغيرة أو الكبيرة ، المرفهة أو التى كتب عليها الشقاء .

ليستحضر القارىء فى ذهنه صورة هذا الحذاء العجيب الذى رسمته ريشة ڤان جوخ . ان النظرة الأولى اليه لا تكاد تتبين شيئا من حوله ، اللهم الا المكان الغامض غير المحدود . لن نجد شجرة ولا ورقة ولا كومة تراب . انه زوج من الأحذية ولا شىء سواه .

ومع ذلك فمن سحنة هذا الحذاء الخشن الثقيل تطل قسوة العمل وتعب النهار . فى مظهره الغليظ وتعاريجه العميقة يجتمع الاصرار والصبر على المشوار الطويل الذى يقطعه صاحبه فى أرجاء الحقل ، ما بين رى وبذر وحرث . على الجلد الشاحب المتآكل آثار من عرق الارض وألمها ، من عرفانها وخصوبتها . تحت النعلين تنداح وحدة الطريق الى الحقل خلال ظلمة النهار الغارب . وعلى وجه الحذاء المتعب الجاد تلمح العين طيبة الأرض وكرمها ، وتسمع الأذن صدى ندائها المكتوم وهى تهدى منحتها الذهبية من الغلة ، أو عطيتها الحلوة من الفاكهة . هل نسمع ايضا صدى أنينها من حد المحراث الذى يشق جسدها الأسمر من آلاف السنين ؟ أو نرى على خطوط الحذاء أثر القلق على لقمة العيش ، والخوف من نزوات العاصفة وغضب الأمطار ، والفزع أمام خطر الدودة والموت والجفاف ؟ هل نرى عليها ملامح الفرح بالمحصول الجديد ودلائل الامتنان للأم الوفية ؟ هذا الحذاء جزء من الأرض ، جزء من عالم الفلاح ، قطعة من حياته وكده وأنفاسه . وانتماؤه على هذا النحو الى حياته وتاريخه وشقائه هو الذى يحقق وظيفته ويجعله ما هو عليه ، أعنى حذاء فلاح . ان الفلاح نفسه قد لا يعرف هذا كله . انه يلبسه فحسب ، وحين يعود الى بيته فى المساء يخلعه بعد نهار حافل بالتعب والرضا والألم . ولكنه حين يمد يديه اليه فى الصباح سيحس بما قلناه دون حاجة الى التأمل والتفكير ، وسيعرف أنه يؤدى وظيفته خير أداء . ولكنه سيعرف أيضا أنه يستطيع أن يعتمد عليه ، وانه أحد هذه العوامل الكثيرة التى تجعله يحس بالراحة فى ظل الأرض وبالأمان فى عالمه الصغير المحفوف بالأخطار . هل نقول ان الأرض والعالم بالنسبة للفلاح مجتمعان فى هذا الحذاء ؟ ربما كان فى هذا شىء من المبالغة . لكن الشىء الذى لا شك فيه أن الفلاح يحس منه بكثير مما **يستشعره** فى حياته من تواضع وبساطة واطمئنان .

فى هذا الاعتماد على الحذاء تكمن طبيعته كحذاء . فى الاستعمال المتصل به حتى يبلى تكمن وظيفته كأداة . هل نكون بهذا قد اقتربنا قليلا من طبيعة « الشىء » أو من حقيقة العمل الفنى ؟ .

ان صح أننا عرفنا طبيعة الأداة بما هى أداة من مثال الحذاء الذى قدمناه فلم تكن معرفتنا به عن طريق وصف



ڤان جوخ

ولا تفسير لصنعة الحذاء ، ولا عن طريق ملاحظة أو تقرير لأوجه استعماله . لقد عرفنا ما عرفناه من سبيل واحد لا سبيل سواه : بلقائنا مع رسم ڤان جوخ . تكلم الينا الحذاء العجيب وأصغينا . شعرنا بأن كياننا فى حضور هذا العمل الفنى أصبح غيره فى أوقات أخرى . تعلمنا منه ما هى حقيقة الحذاء . ونخطىء كثيرا لو تصورنا ان ما قلناه كان من قبيل الاسقاط الذاتى للمشاعر والأحاسيس أو من قبيل الاعجاب المتحمس بعمل يستحق الاعجاب والحماس . فالأصح أن ما قلناه عنه أقل بكثير مما يجب أن يقال وما جربناه أضعف مما ينبغى أن يجرب . وكذلك الشأن مع كل عمل فنى عظيم لا مع هذا الحذاء الفريد وحده . المهم أنه جلى لنا حقيقة الحذاء بما هو حذاء . نقول جلى حقيقته ونقصد أنه أظهرها بعد اختفاء . فالحقيقة هنا ظهرت أو تجلت ، وهو ما كان يقصده اليونان من كلمة اليثيا Alethea **(أى الحقيقة)** أى الجلاء بعد الغموض والاختفاء .

حقيقة الفن اذن هى اظهار حقيقة الوجود . وهنا يسأل القارىء : ولكن الفن يتعلق دائما بالجميل والجمال

لا بالحق والحقيقة . فالحقيقــة مجالها المنطق والفن الجميل هو الذى يظهر الجمال . أم ترانا نريد بقولنــا ان الفن يظهر حقيقة الوجود أنه يحسن تقليده ومحاكاته ، وهو الرأى القديم الذى لم يعد له اليوم مكان ؟ أم نقصد أن لوحة فان جوخ قد نجحت فى محاكاة حــذاء واقعى وجعلت منه عملا فنيا ؟ ليس الأمر كذلك .

فاللوحة لم تقتصر على اعطائنــا صورة هذا الموجود الذى نسميه بالحذاء ، بل نقلت الينا الحقيقة العامة للموجود . وهى لم تنقل لنا هــذه الحقيقة عن مثال أو فكرة سابقة فى الوجود ، (من يستطيع اليوم أن يزعم أن الفنــان الذى يبنى معبدا يونانيا أو فرعونيا قديما قد نقله عن فكرة المعبــد على وجه الاطــلاق ؟ أو أن **المتنبى أو شكسبير** قد حاكى بقصــائده مثال الشعر فى ذاته ؟) بل أظهرت الحقيقــة فى هذا العمل الفنى ، أو جعلتها تحدث فى الزمان والتــاريخ أو فتحت عين الموجود على الوجود . ولابد هنا من ان نعود فنسأل : ما هى هذه الحقيقة التى تتجلى فى بعض الأزمان فى صورة الفن ؟ وما ذا نقصد بأن الفن يظهر الحقيقة ؟

حقيقة العمل الفنى

الأصل فى العمل الفنى هــو الفن . وما هو الفن ؟ هو ما نجده فى العمل الفنى . من اجل هذا رحنا نبحث عن طبيعــة العمل كعمل . وقادنا هذا الى البحث عن صفة ((**الشيئية**)) التى تكمن وراء كل عمل فنى أو غير فنى . ورأينا أننا لن نصل الى نتيجة نرضى عنهــا بتصوراتنا التقليدية عن الشىء . لا لأن هذه التصورات التى ورثناها من تاريخ الميتافيزيقا لا تكفى للتعرف على شيئية الشىء فحسب ، بل لأنها كذلك تسد علينا الطريق الى طبيعة العمل بما هو كذلك . **فلكى نصل الى حقيقة العمل لابد ان ننتزعه من كل العلاقات التى تربطه بما عداه ، حتى يقوم وحده بذاته وفى ذاته .**

العمل الفنى يعرض فى المعارض ويضم الى المجموعات . المعجبون يتسابقون الى رؤيتــه والتجار يتنافسون فى الحصول عليــه . الجهات الرسمية تسهر على رعايته والنقاد يهتمون بأمره ، والفلاسفة يجعلون منه موضوعا لعلم الجمال .

ولكن هل نلتقى بهذا كله بالعمل الفنى فى حقيقته ؟ لقد انتزع العمل الفنى من عالمه ففقدنا القدرة على رؤيته على ما كان عليه . لوحات جويا أو أعمال باخ أو قصائد المعرى هى هى ، ولكنها لم تعد تقول لنا كل ما كانت تقول لأصحابها أو معاصريهم . لقد أصبحت تراثا نحافظ عليه ، أو نحاول القرب منه ولكنها أصبحت بذلك أيضا ((موضوعات)) للبحث والمناقشة والتذوق ، وابتعدت بذلك أيضا عن طبيعتها الأصلية .

بأى شىء اذن يرتبط العمل الفنى ان نحن جــردناه من كل علاقة بما عداه ؟ نقول أنه ينتمى الى عالمه الذى تتحقق ذاته من خــلاله . **فالحقيقة ((تحدث)) فى العمل**



بابلو بيكاسو

الفنى وتتجلى فيه . وقد رأينـا ذلك على ضوء لوحة فان جوخ . فلنجرب أن نراه الآن علىضوء عمل فنى آخر ، وليكن معبدا من معابد الاغريق . هذا البناء الذى نسميه بالمعبد لا يحاكى شيئا . انه يقف هناك فى الوادى تحيط به الصخور من كل مكان . فى داخله تمثال للاله ، نراه من خلال الأعمدة وتشع حوله القدسية والجلال . المعبد هو الذى يجعل الاله يتجلى فيه ويغمره برهبته وحقيقته . والمعبد هو الذى يجمع ويهيء هذه الوحدة من العلاقات التى نرى من خلالها قـــدر الانسان اليونانى وتاريخه ، وميلاده وموته ، وهزيمته وانتصاره ، وارتفاعه وسقوطه . انه يفسح لنا هذا الأفق الواسع الذى نطلع منه على عالم هذا الشعب ، وكأننا نراه وهو يعود الى نفسه ويتأمل فى قدره ومصيره .

المعبد يقف هناك على الصخور . يستريح فوق هذه الكتلة المعتمة الصابرة ، ويقاوم العاصفة الثائرة حوله ، والمطر المتدفق فوقه ويبين كم هى غاضبة هذه العاصفة وكم هو مقتدر هـــذا المطر . لمعان الصخر الذى تباركه الشمس هو الذى يظهر روعة النهار ورهبـــة السماء ، ووحشة الليل . صلابته التى لا تتزعزع تصطدم بها أمواج البحر الهائج فيذكرنا هـــدوءه كم هى ثائرة . الشجرة والعشب ، الصقر والعصفور ، الحية والفراشة تظهر فى صورتها وتبدو على ما هى عليـــه . كل شيء حول المعبد ينمو ويتشكل ويتخذ موضعه من الكل . والأرض كلها تظهر للانسان فى معناها الأصيل : سكنا له وموطنا . لا نعود نقول انها كتلة هائلة من المادة ، ولا انها فلك من الافلاك التى تسبح حول الشمس ، بل نقول انها هى التى تظل كل ما ينمو ويتفتح ويتنفس ، وهى التى تعطى له المسكن والأمان . **المعبد الشامخ فى موضعه فوق الصخور هو الذى يفتح أعيننـــا على هـــذا العالم ويعين له مكانه فوق الأرض ، هذا الوطن الأصيل . اننـــا لا نقول ان البشر والحيوان والنبات والأشياء كانت موجودة ومعروفة من قبل ثم جاء المعبد فاصبحت الوسط الذى يحيط به ، بل الأولى أن نفكر بالعكس . الانســـان لا يعرف قدره وتاريخه ، والحيوان والنبات لا تظهر حقيقتها الا بعد أن يظهرها العمل الفنى على عالمها ، ويضعها فيه . فالعمل الفنى هو الذى يظهر الحقيقـــة » ويجليها ويخرجها الى النور .**

المعبد هو الذى يضع هـــذه الكائنات المحيطة به فى عالمها الحقيقى ، وهو الذى يعطيها وجههـــا ويطلعها على ذاتها قبل أن تصبح موضوعات للعلم والدرس والتحصيل . وكذلك الأمر مع صورة الإله المنقوشـــة بداخله وأمامه المحارب المنتصر الذى يقدم له القرابين . ليست الصورة من قبيل المحاكاة ولا هى تريد أن تعرفنا كيف يبدو الإله ، ولـــكنها العمـــل الفنى الذى يدع الإله نفسه يظهر فى حقيقته ، أى الذى يجعله « يكون » ، من خلال العمل الفنى « تظهر » الحقيقة ، « يكون » الاله ، « يوجد » العالم .

ما معنى قولنا ان العـــالم « يكون » ؟ معناه أننا نعرف من خلال العمل الفنى ما هو العالم . فليس العالم مجموعة من الأشياء والموضوعات مما نعرف وما لا نعرف ، نحصيها ونضعها الى جانب بعضها البعض . وليس العالم فراغا حقيقيا أو متخيلا نتصور مجموع الموجودات فى اطاره . ذلك لأن العالم أعلى درجة فى الوجود من كل ما نلمسه أو ندركه من الموجودات . ولأنه لا يمكن أن يصبح « موضوعا » مما نجده أو نراه أمامنا . ففى الفترات الحاسمة من تاريخنا حين نولد أو نموت ، وحين ننتصر أو ننهزم ، وبخمل قدرنا أو نتنكر له ، ونكلل بالمجـد أو نقع فى الكارثة ، فى مثل هذه اللحظات يكون العالم عالما . **ذلك لأن الانسان هو الكائن الوحيد الذى قدر عليه سواء أراد أم لم يرد ، ان يوجد فى الوجود ويسأل عن حقيقة العالم . فالحجر لا عالم له وكذلك النبات والحيوان . انها تنتمى بالضرورة الى وسط ترتبط به على الرغم منها . وعلى العكس من ذلك الفلاح ، فهو يقيم فى العالم المفتوح أمامه ، المتسع لأفراحه وهمومه ، الذى تلقاه حين ولد وسيؤويه حين يموت . ولكنه حين يزرع ويرعى البذور ويشهد الثمار يفض اسرار الأرض ويكشف عن حقيقتها ويجعلها تصبح أرضا . وكذلك المثال حين يعالج الصخر والشاعر حين يتناول اللغـــة والرسام حين يمد ريشته فى اللون ، والموسيقى حين يؤلف بين الاصوات : ففى كل عمل فنى يتفتح العالم ككل ، وتتجلى الحقيقة على حقيقتها .**

فى وقفـــة المعبد فى مكانه الشامخ فوق الصخور « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد صـــور هنا أو عبر عنه أو أتقن تقليده ، بل نقول ان الوجود كله قد تجلى وظهرت حقيقته . وفى لوحة فان جوخ « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد أجيد رسمه أو أحسنت محاكاته ، بل نقول ان طبيعة الحذاء كأداة قد ظهرت فى هذه اللوحة وفى ظهورها تجلى الوجود كله ـ الأرض والعالم فى تلاقيهما وفى تنازعهما ـ فى نور الحقيقة . المعبد واللوحة كلاهما لا ينبئنا بشيء عن شيء . فالجمال يظهر فى بساطتهما وصفائهما ، وبظهوره تتجلى الحقيقة . حقيقة العالم والوجود كله . ألم نقل ان الفن هو اظهار الحقيقة ؟

الفن خلق وأبداع

تأملنا العمل الفنى حتى الآن من ناحية العمل نفسه ، أعنى من ناحية شيئيته وواقعيته ، ولم ننظر فيه من ناحية الفنان ، أعنى من ناحيـــة الخلق والابداع . ان سلوك الفنان والصانع يكاد يتشابه ، على الأقل من ناحيـــة المظهر . فسلوك الخزاف والمثال والنجار والرسام يكاد يكون واحـــدا . والفنانون العظام كانوا دائما يقدرون الصنعة والصانع ، ويعرفون أهميـــة الحرف اليدوية والمران اليدوى . ومن المعروف أن اليونان كانوا يطلقون كلمة واحدة على العامل اليدوى والفنان هى « تخنيتس » ، ولكن هذه الكلمة لا تعنى فى الحقيقـــة أى نوع من أنواع الصنعة والانجاز العملى ، بل تعنى أسلوبا من أساليب

المعرفة . والمعرفة عندهم كانت دائما ضربا من الرؤية بمعناها الأعم ، أعنى ادراك الوجـــود بما هو موجود . وجوهر هذه المعرفة هو الحقيقة بالمعنى الذى ذكرناه ، أعنى تجلى الوجود وظهوره من الخفـــاء . ((**فالتخنى**)) بهذا الفهم اليونانى اظهار للموجود من الغموض والخفاء بالمظهر الذى تراه العين منـــه . و ((**التخنتيس**)) ليس هو الصانع اليدوى بل ذلك الذى يجعل الموجود يظهر على الحقيقة ، او يجعل حقيقتــه تظهر فيه . ولا عجب اذن أن تتوقف عملية الخلق فى العمل الفنى على طبيعة العمل نفسه ، لا بوصفه شيئا مصنوعا بل باعتباره مجالا تحدث فيه الحقيقة . ولكن ما هى هذه الحقيقة التى تظهر فى العمل الفنى ؟ وما مدى صـــلتها به حتى تظهر فيه ؟ **قلنا ان الحقيقة هى عدم التخفى أو هى الجلاء بعـــد الاختفاء** . وهى بهذا التعريف لا تبدو الا من خلال الشقاق القائم بين الايضاح والاخفاء . والحقيقة بهذا هى مهد هذا الشقاق الأصلى الذى يكافح فيه من أجل الوضوح أو الانفتاح .

وحين تظهر الحقيقة على هذا النحو فى العمل الفنى فليس معناه أنهـــا لا تظهر الا فيـــه . (هل نستطيع أن نقول هــــذا والفنانون الحقيقيون هم أبعد الناس عن الغرور ؟) انها قد تظهر كذلك فى تأسيس دولة أو فى فداء بالروح ، أو فى سؤال جاد عن معنى الحياة ، أو فى القرب من الوجود الحق .

فالحقيقة بحسب جوهرها تحب أن تستقر فى الوجود ، ولذلك فان من جوهرها أيضا أن ((تكون)) فى العمل .

واستقرار الحقيقة واتخاذها شكلا فى مثل هذا العمل هو ابداع للموجود الذى لم يكن من قبل ولن يتكرر من بعــــد . هو وضع له فى الضـــوء والانفتاح ، أعنى فى الحقيقة ، وانقاذ له من التخفى والانغلاق ، أعنى من هدم الحقيقة . أننا نستطيع ان نقول عنه الآن انه كائن وليس عدما . ولكن الا يصح هـــذا عن كل موجود آخر ، سواء أكان عملا فنيـــا أم عملا يدويا أم شيئا مسته يد الصنعة والصناع ؟ ما الذى يميز العمل الفنى عنهما جميعـــا ؟ يميزه عنها أننا نستطيع أن نقول عنه ما نقوله حين تظهر الحقيقة ، أعنى أنه « يكون » . ولكن أليس هذا شيئا عاديا ؟ ألا نقول عن كل ما نراه أو نلمســـه أو نستخدمه انه كائن ؟ نعم ولا . فكل ما ذكرناه موجود حقا وكائن ، ولكنه سرعان ما يسقط فى النسيان ويهبط الى التعود ويصبح مجرد اداة أو وسيلة . أما « الكينونة » فى العمل الفنى المبدع فهى أغرب ما فيه . ذلك لانه « كائن » كهذا العمل الفنى لا كشىء آخر ســـواه . **(العمل الفنى لا يريد ، ولكنه ((يكون)) . ان له معنى ولكن ليس له غرض ، سواء أكان هــذا الغرض علميـــا أم اقتصاديا أم اصـــلاحيا . انه لا يقصـــد شيئا بل يدل ويشير .)** وفى هذا التجلى والمظهر على حقيقته تكمن وحدته وتفرده . وكلما توحد العمل الفنى فى انفتاحه على الوجود وبدا كأنه يبتعد عنا ، لأنه يبتعد عما ألفنا وتعودنا ، خرج من عاديته وازداد منـــا قربا ، أو بالأحرى ازددنا نحن من حقيقته اقترابا . هنالك نعود الى حقيقته ونصمد فيها ، أعنى الى الوجود الذى فتح أعيننا عليها . فهل من عجب ان قلنا بعد ذلك أننا نكون موجودين بحق حين نكون أمام العمل الفنى الحق ؟ ما أبعد هذا عن التجربة والتذوق وكل ما يبدىء فيه العلم ويعيد ، **وما أقربه الى حقيقة العالم والوجود والانسان . هـــذا الذى راح يكتشف العمل الفنى فاكتشف نفســـــه ، ويبحث عن الشىء والصنعة فيه فوجد الأرض التى انتزع منها ، والعالم الذى جعل مقامه عليه ، والوجود الذى أظهر الحقيقة فيـــــه .**

الفن هو الذى يظهر الحقيقة . فى كل مرة يظهرها يبدأ التاريخ أو يعود فيبدأ من جـــديد . والفن بذلك تاريخى . انه ابداع الحقيقة فى العمل الفنى والمحافظة عليها . هو تاريخى ، لا بالمعنى الخارجى للتـــاريخ ، من تغير وتبـــدل فى الزمان ، بل بالمعنى الأصـــيل الخلاق من اظهار الحقيقة ، ولا يكون ظهورها الا فى التاريخ . نحن نسأل عن حقيقة الفن . ولم نسأل عنها ؟ لكى نعرف ان كان الفن فى وجودنا التاريخى أصلا وحقيقـــــة ، أو مجرد ادعاء ودعاية . **وحين يصبح الفن أصلا وحقيقة حاسمة فى حياتنا فسوف نعرف كيف نهيىء له المجـــال وللفنان الطريق ، وكيف نساعد الانسان العادى على أن يخرج مرة عن افقه اليومى المعتاد الى أفق الحقيقة والنور .**



الفنان هو صانع الحقيقة

العمل الفنى اذن هو مجلى الحقيقـة والفنان هو مجليها .

ولكن لنحاول مرة أخرى أن نضع السؤال بطريقـــة أبسط ، ولنجيب عليه كذلك اجابة بسيطة . ما هو هذا الشىء الغريب الذى يبـــــدو كأن لا أثر له ، ومع ذلك فتأثيره لا حد له ، ويستخلص من الحياة العادية ، ومع ذلك فهو يلمس أعمق أعماق وجودنا ، ونزنه بكل الموازين العملية فيبدو شيئا كماليا ، ومع ذلك فلا غنى عنه لكل من دخل مرة فى حياته ؟ .

لنتصور انسانا رزق موهبة الفن ، أو لنقل على وجه التحديد موهبـــة الرسم .ولنتصور أنه يلتقى بمحض الصدفة بشىء من العالم الخارجى ، كشجرة أو حيوان أو وجه انسان . انه يحس بشىء يلمسه أو يؤثر فيه ،

ينبعث من شكله او لونه أو حركته ويدفعه الى أن يعبر عن تأثره بالقول أو بالفعل ، ويستعين بقـــدرته على التشكيل والتصوير فى اكتشاف حقيقته أو خاصيته . ان كيانه الباطن ينفعل بهذا الشيء وتعروه حركة عجيبة . فهو يتفتح ويتلقى ، وهو يستيقظ ويتوتر ويستعد للعمل . هذه الحالة الوجدانية التى يحس بها قد تختلف درجتها قوة أو ضعفا ،فقد تكون لمسة خفيفة عابرة أو حالة من حالات التأثر الشديد والتسلط القاهر . انه يحس عندئذ بأن لديه جهازا عضويا خاصا ينتبه الى حقيقة الأشياء والأحداث ويحاول أن يرصد شكلها المميز ويظهر طبيعتها الكامنة .

فى مثل هذه الحالة الوجدانية يشعر الانسان الذى تحدثنا عنه بأن لديه رغبة لا تقاوم فى تناول هذا الشيء الخارجى الذى يراه أمامه ، لا لكى يستغله فى تحقيق غرض عملى كما يفعل الصـــانع الفنى ، بل ليخلقه من جديد . ولكن كيف يتم هذا الخلق الجديد ؟ بأن يحاول اعادة تشكيله ، فيبدع من المادة التى لديه - وهى فى حالتنا هذه الألوان والسطح الذى سيرسم عليه - شيئا آخر يبدو شبيها بالشيء الذى وجده بالخارج . نقول شبيها به ونقصد بالطبع أن هذا الشبه تحدده طبيعة المادة التى أشرنا اليها ، فالقماش الذى سيرسم عليه لا يقدم له الا سطحا أملس ، بينما الشجرة الحقيقية التى يريد أن يرسمها موجودة كجسم حى فى العالم الخارجى . كذلك يحدده الأسلوب الفنى السائد فى عصره ، فالرسام من عصر النهضة مثلا يرى هذه الشجرة بعين غير العين التى يراها بها فنان تجريدى حديث .

فى هذا الفعل انتصار للفنان على الطبيعة ؛ فهو فعل « خلاق » ، يريد أن يبدع به عالما ، ولكنه عالمه هو . هذا الخلق ليس شيئا اراديا متعمدا ، ولكنه يخدم هدفا معينا . أى هدف ؟ الوجود الانسانى . ولكن كيف يمكن للخلق الفنى أن يخدم وجود الانسان ؟ .

قلنا أن شكل الشيء الخارجى ، ونعنى بالشكل كل ما يمكن أن يدرك ادراكا حسيا من خط أو سطح ، وبنية أو وظيفـــة ، وحركة أو سلوك ، يعبر عن جوهره ، وما يميزه ويختص به ويعطى له معنـــاه . هذا التعبير يكون فى الشيء الخارجى ناقصـــا وغير محدد ، والفنان هو الذى يحس برغبة تدفعه الى اتمامه وايضاحه . انه يرى حقيقة الشيء تقترب منه فيضع نفسه فى خدمتها ، حتى يمكنها أن تتضح على نحـــو أكمل . لا بالأفــكار والتصورات والنظريات ، كما يفعل العالم ، بل على نحو حسى متصل بما يرى ويسمع ويلمس . ان شكل الأشياء يأخذ بيده ويتحكم فيه فى نفس الوقت ، فيقبل عليها ليستكمل بناءها ، أو يبسطها أو يكثفها أو ينظمها أو يفعل ما توحى به حاسته الباطنية التى أشرنا اليها لكى يرفع من درجة تعبيرها ويظهر طبيعتها المميزة . (طبيعى أن هذا يذكرنا بالمحاكاة أو « الميموز » التى تحدث عنها القدماء . ولكنها ليست تلك المحاكاة السطحية التى تنسخ الواقع ، بل هى أعمق من ذلك بكثير . اننـــا نفهمها اذا تصورنا العلاقة بين الفنان والشيء الخارجى ، كالعلاقة بين الممثل والشخصية التى يخلقها الشاعر أو الكاتب المسرحى . فالممثل يسخر كل طاقته على التشكيل وكل قدرته على الرؤية فى تجسيم هذه الشخصية فى صورة حية ، كما تفعل الطبيعة فى الشيء نفسه ، ولكن بصورة تتفوق عليها بقدر ما يتفوق الانسان بفضل طبيعتـــــه العاقلة على الطبيعة . وحين يدرك الفنان طبيعة الشيء ، يدرك فى نفس الوقت حقيقته . لا ادراكا نظريا كما يفعل عالم النفس الذى يبحث الحياة النفسية الباطنة ، بل على نحو حى مباشر . فالفنان حين يشعر بأن كيان الشيء يلمسه ، يشعر كذلك بأن شيئا يستيقظ فى كيانه هو .

ذلك هو اللقاء بين الفنان والعالم الخارجى . فهو يرى الشيء ، ويحس بتفرده وجماله وعذابه ، فيتردد على الفور شيء كالصدى فىنفسه يستيقظ ويسمو ويتفتح . وكلما زاد حظ الفنان من العمق والقوة والغنى الوجدانى كانت قدرته على هـــذا اللقـــاء اقوى واعمق ، وعلى الاستجابة للوجود الخارجى ادق واغنى . فى هذا اللقاء وبهذه الاستجابة يعود الفنان أيضا الى نفسه . فقـــد رأينا أنه لا يدرك الشيء كما هو عليه فى الواقع ، بل يرى باطنه وراء ظاهره ، ويستشعر حقيقته من ظهره . وفى هذا اللقاء تظهر حقيقته هو أيضا . ويدرك وراء وجوده اليومى وجودا آخر اعمق وأبعد . وليس هنا شيء من الغرور أو الأنانية ، فكما برزت حقيقة الشيء فى حس الفنان فكذلك تستيقظ حقيقتـه هو نفسه ويدرك رسالته التى خلق لها ونودى الى تحقيقها من خلال العمل الفنى .

هكذا تتحد حقيقة الشيء وحقيقة الفنان فى وحدة حسية تجاهد فى سبيل التعبير ؛ احساس الفنان بذاته يجرى فى طريقة رؤيته للشيء الخارجى ، وشكل الشيء الخارجى يتم الاحساس به من خلال التجربة الذاتية ، وكلاهما يندمج بحيث يصبح شكلا أو عملا فنيا يختلف الدافع اليـــــه باختلاف المصور وتفاوت شخصيات الفنانين . فبعضهم يوجه اهتمامه الى جوهر الشيء وقوامه ويعنى بالأشكال فى علاقاتها وقوتها ، كما نرى فى الفن القديم ، وبعضهم يهتم بالجو السائد بين هذه الأشكال ، أى بالضوء أو اللون أو الجو العام ، كما يفعل التأثيريون . وبعضهم يبحث عن البناء والمعمار ، كما فعل « **أندريا دل ســـارتو** » (١٤٨٦ - ١٥٣١) . وبعضهم الآخر بالقوة المتدفقة ، بالحركة الدينامكية ، كما نرى فى لوحات « **ميكيل أنجلو** » او تماثيله . **اراد الفن المصرى القـــديم أن يصور الشيء المميز والقانون الباقى وراء التنوع الظاهر فى العالم ، بينما اراد الفنان الحديث أن يعبر عن الطابع الفردى الذى لا يتكرر (لنذكر رمبرانت أعظم الفنانين !) . كان الفن حتى الحرب العالمية الأولى يبدأ بما تقدمه الطبيعـــة ، لكى يبرز ما فيها من تعبير وشفافية . ثم حدث شيء جديد ، واخذ الفنانون يبحثون عن الأشكال الأولية** الكامنة وراء الأشكال الطبيعية ، لكى

يعبروا بها عما في الحياة من عناصر أولية ، ونشأ بذلك ما نسميه اليوم بالفن التجريدي .

كذلك تختلف عملية التأثر والبحث والتكوين . ونحن بهذا نطرق فصلا من اصعب وأمتع الفصول في حياة الفنانين ونفسياتهم ، ونطلع على تاريخ العمل الفني الواحد من خلال الفنان ، كما نتعرف على تاريخ تجربته في الخلق والابداع . فمن الفنانين من يتحول انطباعهم الى الفعل مباشرة ، وكأن هذا الفعل يقفز على الفور من لقائهم الحي مع الشيء الخارجي (كما في رسوم دومييه) . ومنهم من يعاني هذا التأثر ثم تمر فترة طويلة من المعاناة قبل أن يتحقق في صورة عمل فني . فالشكل ينمو شيئا فشيئا ويظل ينتقل من مرحلة الى أخرى ويضيف لنفسه عناصر شتى من تجارب سابقة ، ويعالج انطباعات من أعمال قديمة ، ويحاول محاولات يطرح بعضها ويستبقي بعضها الآخر حتى يصل أو يكاد الى التعبير الذى كان يبحث عنه . ولكل فنان في ذلك عاداته وطابعه الخاص . فما يعين احدهم على الخلق قد يضايق الآخر ، وكميات القهوة الرهيبة التى كان يستعين بها بلزاك على انتاجه الخصب ، تصبح تفاحة عطنة يحرص شاعر مثل شيلر على شمها عند الكتابة ! .

الصور الأولية

اقتصرنا حتى الآن على الكلام عن العناصر التى نراها مباشرة في العمل الفني ، على فرض أن للانسان عينين تريدان وتستطيعان الرؤية . على أن هناك عناصر أخرى تشترك في تكوين العمل الفني لا تقل تأثيرا عن سابقتها وان لم تكن في مثل وضوحها . من هذه العناصر ما يمكن ان نسميه ((بالصور الأولية)) . فلكل شكل من الأشكال ، وليكن تفاحة أو بذرة أو خيطا ، معناه المباشر . قد يكون هذا المعنى مرتبطا بحياتنا العادية ، وقد ندرس طبيعته من الناحية العلمية أو الصناعية ، أو نجعله رمزا يعبر عن معنى من المعاني التاريخية أو الدينية أو الأسطورية . لنأخذ الخيط مثلا . فنحن نستطيع أن نستخدمه في غرض عملي ، فنعلقه بين نقطتين او نحيك به ثوبا . ونستطيع أيضا أن نبحث عن خصائصه العلمية لنفهم قوانين المرونة التى يخضع لها أو مميزاته الاقتصادية في انتاج الأقمشة ، وما شابه ذلك . ويكتسب هذا الخيط معنى أعمق حين نتحدث عن ((خيط الحياة)) . فنستعير هذه الصورة عن اسطورة قديمة ، ونعنى بها أسطورة آلهات القدر (النورن) اللائى يجلسن عند نبع « أورد » في مبدأ الخلق والتكوين ، ويغزلن أقدار البشر في خيوط . فالأسطورة تصور الحياة خيطا تغزله آلهات القدر ويمددن فيه زمنا لكي يقطعنه في النهاية . والحياة في هذه الصورة شيء تبدأ ، قوى مجهولة ، وتصله فترة ثم لا ندرى كيف تنهيه ؛ شيء يمكن أن يسير في نعومة الخيط وسهولته ، ولكنه قد يتعقد ويلتف ويضل ، وقد يكون ضعيفا واهنا يهدد في كل لحظة بالانقطاع ، وقد يحتمل الشد والجذب والتوتر ، شيء نرى حاضره ولكنا لا نعرف أبدا مستقبله .

في صورة الخيط اذن اشارة الى وجود الانسان ، تكشف كل ما فيه من تشابك أو بساطة ، من عتمة أو اشراق ، من خطر أو أمان . صورة الخيط المحسوسة هذه تلقى الضوء على غموض الوجود ، وتعكس ألم المصير وصدقه . انها لا تقدم للانسان تصورا علميا عن طبيعته ، بل شعورا حيا لكل من يستطيع وجدانه أن يتفتح على معنى الوجود . وهي تعطيه وسيلة وأداة ، لا لكي يحقق غاية علمية أو عملية ، بل ليفهم معنى حياته واتجاهها . قد تعبر أسطورة آلهات القدر عن هذه الصورة ولكنها لا تستنفدها ، ذلك أنها أقدم من الأسطورة ، وأنها كامنة هناك في جوهر الأشياء وفي أعماق الضمير . وقد تفلح الأسطورة في ابرازها والتعبير بها عن مصير شعب من الشعوب ، ولكن الصورة نفسها عنصر أولي من عناصر الوجود الانساني ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطوري ، وزوال الاعتقاد في آلهات القدر ، كما استطاعت أن تبقى كاشارة مسعفة ترمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا . وقل مثل ذلك في صورة أخرى كالميزان والدائرة والافق والكف والطريق ، تشير جميعا الى معنى من معاني الوجود أو المصير .

ظهرت هذه الصورة كلها أول ما ظهرت في مجال الرؤية على أرض الأسطورة والطقوس البدائية ، ثم ضعفت القدرة على الرؤية بالتدريج ، وحل محلها الخيال الديني ، واصبحت حكمة لمن يرى الغيب موعظة ومذهبا في الحياة . وتفقد الطقوس سلطانها القديم لتصبح في دور العبادة التى لا تزال تحتفظ بها نوعا من اثارة الشعور الديني بالرهبة والتقوى ، وتتحلل الأسطورة لتحل في الحكاية الخرافية أو الشعبية أو في العادة الموروثة ، وتبقى الصورة في هذا كله تعبيرا عن الحكمة الباقية مهما أضعف التفكير العقلي المجرد من قوتها أو قيمتها . وتحيا في أعماق الوجدان في ما نسميه باللاشعور ، ومن هناك تواصل تأثيرها على الشعور ، والتفكير والالهام . بل قد تشارك في تكوين ما نسميه بالضمير ، وتتحكم الى حد لا يستهان به في توجيه حكمنا على الأشياء والأحداث .

قد نكون فقدنا الشعور الواعي بهذه الصورة ، ولكن هذا لا يمنع أنها لا تزال تتخلل حياتنا ، وقد نحس في بعض اللحظات بومضة من معناها القديم (عندما نقف اجلالا لذكرى عزيز أو نقبل رأس ميت حبيب أو نتبادل خاتم الزواج مع شريك الحياة) . انها تظهر واضحة في حياة الطفل ولعبه واحتفاله ، كما تظهر في ألعاب الشعوب واحتفالاتها وما بقى من طقوسها وأعيادها . ولكنها لا تظهر كأوضح ما تكون الا في الفن . **فالحالة التى تعرو الفنان وهو يباشر الخلق ، قريبة من حالة الطفل والرائي القديم . هى حالة لا يحكمها العقل الناقد ولا الارادة الهادفة ، بل تستثار فيها الحياة . فتتفتح على العالم الخارجي وتتفتح للعالم الباطني** . هناك تظهر تلك الصور ، لا كما أرادها الوعي أو فكر فيها ، بل منسوجة في خيوط ذلك الشيء

العجيب الذى يتشـــكل ويتخلق . قد نحس بها فى رسم يصور طبيعة مفتوحة تتلاقى فيه حـــدود السماء العالية بالأرض المنبسطة ، وبينهما تلك المنطقة المحدودة التى قدر للانسان أن يعيش فيهـــا بين العلو والعمق ، والاتساع والضيق . **وقد نشعر بها فى رسم آخر يلتقى فيه البحر** والشاطىء حين يقطعهما شكل صغير لانسان عمودى عليهما ، يقف منتصبا هادئا مصمما على الفعل مســتعدا لمواجهة المجهول . بذلك تثير هذه الصورة المرسومة صورة أخرى سحيقة القدم ما زالت حية فى أعماق الضمير ، هى صورة الطريق والمصير ، تراها العين أو تسمعها الأذن فيفرح الوجدان ويشرق ، لأنه يرى ويسمع فيها أثر حكمة قديمة تسجل صراعه مع الظلام الأبدى أو مــع الموت المحتوم . كذلك الأمر مع ايقاع يتكرر فى لحن أو قصيدة ، أو مع دائرة تدخل فى تكوين لوحة أو بناء . انها جميعا تضع الوجود الراهن فى مكانه من الوجود الخالد العام .

كرسى فان جوخ

ليس العمل الفنى الأصيل اذن شيئا جزئيا أفصله عما يحيط به من وجــود عام ، بل هو دائما كل متصل ووجود مستقل . فالكرسى الذى أراه الآن أمامى موجود فى محيط أشمل منه . فاذا التقطت له صورة فوتوغرافية التقطته عن عالمه . أما اذا رآه فنان مثل فان جوخ وصوره ، فانه يجعل منه المركز الذى يتوسط بقية المكان ، كما يتشكل الكرسى نفسه بحيث يبدو كلا مستقلا بنفسه يضفى على كل ما يحيط به روحه وشخصيته . هذا « التشكيل » يتفاوت بين عمل وآخر . قد يكون شفافا مجردا كالشكل الهندسى وقد يكون ظاهريا أو عرضيا خالصا . وقد يبدو من كتلة الجسم الذى يصوره الفنان وقد يبدو من خلال الحركة أو الجو العام . المهم أنه يحاول دائما أن يبرز الظاهرة الملقاة فى عالم الواقع فى وحدة ممتلئة بالحياة . هكذا نحس دائما بأن هناك ما يعلو على الشىء المصور ونعنى به الوجـــود ككل . وهذا الوجود ككل لا أستطيع أن أزعم أننى أراه أمام عينى . فما أنا نفسى سوى جزء ضئيل من كل لا آخر له ، وما كل شىء ألتقى به أو أتعامل معه سوى نقطة فى بحر من الأشياء والعلاقات . ولكن عملية التشكيل الفنى التى أشرت اليها تبرز أمرا فريدا . فهذه الوحدة التى نشأت عن لقاء الشىء المدرَك (بالراء المفتوحة) بالانسان المدرِك (بالراء المكسورة) تشبه صوتا يملك القدرة على الدعاء والنداء . ان الوجود كله حاضر فيها : كل الطبيعة والحياة والتاريخ فى وحدة حية . وليس معنى هذا أن العمل الفنى يجب أن يكون دائرة معارف للحيـــاة والأحياء وليس معناه أن اللوحة الضـــخمة التى تصور مختلف العصور وألوان النشاط الانسانى فى بلد من البلاد أو عهد من العهود أقدر من غيرها على ابراز هذه الوحدة الكلية . **فليس المهم هنا ماذا يصور الفنان بل كيف يصوره . المهم هو الأسلوب الذى تعالج به الظاهرة الواحدة فى عملية التشكيل الفنى . وهنا يكون الحــــذاء أو الكرسى الوحيد الذى يرسمه فان جوخ على أرض متواضعة أقدر على ابراز الكل من لوحة ضخمة على مبنى رسمى يصور أشتاتا من العصور والشخصيات . . ذلك لأنه أقدر على اسماعنا صـــوت الكل ونداء الوجود .**

هكذا نحس « بالعالم » فى كل عمل فنى . قد تختلف طبيعة هذا العالم من فن الى آخر . ولكنها تظل فى حقيقتها الأخيرة واحدة . فعالم الموسيقى يختلف عن عالم الرسم أو الهندسة . والعناصر الأولى فى العالم الأول هى الزمن والنغم وهى فى الثانى السطح والخط واللون وفى الثالث المكان والكتلة . ولكن اختلاف العناصر بين هذه الفنون لا يمنع أنها تتحد فى النهاية فى شىء واحد . انها تحاول أن تضفى على الوحدة التى تجمع بين الكون والانسان معنى تفتقر اليه فى الواقع العادى ، لكى تعبر من خلالها عن شمول الوجود ، وحقيقة العالم .

لقد رأينا كيف أن الفنان يبرز جوهر الشىء من خلال الرؤية والتشكيل ويظهره فى صورته الخالصة . وهو فى هذه الصورة الخالصة يظهر جوهره هو نفسه كما يظهر جوهر الانسان بوجه عام . فالشىء يكتسب معنى جديدا من خلال الرؤية والاحســـــاس والتقييم الذى يقوم به الانسان ، كما يصل الانسان نفسه من خلال هذا الشىء الى الشعور بذاته . وحين يحدث هذا يكشف الوجود كله من خلال العمل ويصبح الجزئى رمزا للوجود الكلى . ولما كانت عملية التشكيل تتم على مادة واقعية ـ كاللون والحجر والنغم واللغة ـ فان نتيجتها تتم على هيئة عمل باق . وحين يأتى المتفرج أو المتذوق ليتأمل هذا العمل ، فهو يشارك فى العملية التى أخرجته الى الوجود . وبذلك لا يكون الفنان الذى ولد ليشاهد وخلق ليرى كما يقول جوته ـ قد صنع شيئا لنفســـــــه فحسب ، بل للناس جميعـــــا . ان فى استطاعتهم الآن أن يتأملوه ويفهموه ويجربوه . بذلك يتميز العمل الفنى عن كل عمل سواه أيا كانت منفعته أو أهميته . فهو لم يوجد من تلقاء نفسه ، بل أوجده الانسان . وهو ليس جزءا من ذلك العالم الأول الذى وجد من قبل أن نوجد ونعنى به الطبيعة . بل هو جزء من ذلك العالم الثانى الذى ينتج عن التقاء الانسان بالطبيعة . وهو يشغل مكانة خاصة بين موجودات هـــذا العالم الأخير ، تجعله على الرغم من محدوديته وتناهيه ، يمثل كلا متفردا ، ورمزا للكون والوجـــود بوجه عام . **ذلك أن كل عمل فنى حق ، مهما كان صغيرا فهو عالمى بطبيعته . انه مكان مشكل ، زاخر بالمعنى ، يستطيع المرء أن ينفذ اليه بالرؤية والسمع والحركة . هذا المكان يختلف فى بنائه وتكونه عن كل مكان يملؤه الواقع الخارجى . فليس أدق وأعمق وأجمل وأكثر حياة من كل ما نقابله فى حياتنا اليومية فحسب ، بل انه يختص بميزة فريدة : فالشىء والانسان فيه يتفتحان .**

ان الشىء والانسان يكونان مقيدين محجوبين فى المكان الذى نحيا فيه حياتنا اليومية . وما ندركه منهما يكشف عن حقيقتهما ويخفيها عنا فى نفس الوقت . لكن الفنان

الذى يقدر على رؤية الحقيقة كما يقدر على التعبير عنها قد يستطيع كذلك أن يصل بها الى التعبير الكامل عن نفسها . فالباطن قد أصبح ظاهرا يمكن للعين أن تراه ، والظاهر قد صار باطنا يمكن للوجدان أن يحس به ويضمه الى تجاربه . ومن خلال ذلك تقترب الأشياء من بعضها كما يزداد الانسان منهما قربا ، بحيث يحس أنه يحيا فى هذا العالم الكلى الواحد حين يحيا فى هذا العالم الجزئى الموحد الذى دخله من باب العمل الفنى . ليس يكفى عندئذ أن يرى ويسمع ولا أن يستمتع ويتذوق ، كما هو الشأن مع سائر ما يحيط به فى حياته العادية . فالعمل الفنى يفتح له أفقا جديدا يستطيع أن يتنفس فيه ويتحرك ويتعامل مع مخلوقات تفتحت كذلك على حقيقتها . لذلك فانه مطالب بأن يبذل جهدا كبيرا فى التأمل ، وهو هذه الموهبة التى كادت تضيع منا من فرط ما نعمل ونجتهد ونفخر بالعمل والاجتهاد ، وننسى التركيز والسكون والمشاهدة والتفتح على حقائق الموجودات . اننا نسمع الكثيرين يتكلمون عن الفن ، ولكن القليلين هم الذين يتصلون به اتصالا أصيلا . صحيح أن معظمهم يحس بأن هناك شيئا جميلا ، ويتحدث بطلاقة عن الأساليب والمدارس ، ويعنى بابراز الجديد فى ((**الشكل**)) أو فى ((**المضمون**)) . ولكن هذا كله لا يعبر عن صلة حقيقية بالعمل الفنى . فهذه الصلة لا تأتى الا حين يجمع الانسان نفسه أمام العمل الفنى ، ويتعلم السكون ، ويستعد للتلقى ويدخل فى عالمه متفتح النفس يقظ الحواس ، فيشاهد وينصت ويعايش . عندئذ يتكشف لنا هذا العالم الذى نسميه عالم الفن كما تتكشف لنا نفوسنا بمقدار ما نقترب من العمل الفنى ونحاول أن نتعمقه . وهنالك تسقط الأقنعة اليومية وتتألق النفس بنور مباشر ويخف وجودنا الذى نحس بثقله على مدى الأيام ، وترتفع الأسوار التى كانت تسد علينا الباب الى قلب « العالم » ، ونعرف معنى الأصالة والخصوبة والصفاء ، كما نحس لمس الحقيقة الخالدة على كياننا الفانى .

عبد الغفار مكاوى

كاتبان من الجيل الساخط



فريدمان



أبديك

أثار كل من « جون أبديك » J. Updike و « بروس فريدمان » B. Friedman الكاتبين الناشئين ، عاصفة من النقد تناولت مؤلفاتهما العديدة التى تعرض لمختلف التصدعات والآلام الاجتماعية الحديثة . وعلى الرغم من تقاربهما الذى نشأ عن اختيارهما لنفس الموضوعات ومعالجة نفس المشاكل الا أنهما يختلفان أيما اختلاف فى طريقة عرض هذه الموضوعات ومعالجة تلك المشاكل . **وكلاهما يضحك ساخرا ويتحسر على ما أصاب الانسان بعد أن سقط من جنة عدن وفقد مكانته الرفيعة التى لا تدانيها مكانة .**

وقصص ((**فريدمان**)) تعرض فى ذكاء لحالتى الغضب والسخط اللتين يستشعرهما تجاه هذه الحالة الراهنة التى وصل اليها المجتمع . أما ((**أبديك**)) فلا يستطيع أن يطلع القارىء على دخيلة نفسه وما تطويه من حقائق الا اذا واتته احدى النزوات وترك لمخيلته العنان لتستجمع ما احتوته من مناظر وأصوات وأشباح . فالأحداث فى قصصه تتسم بالبطء وكأنها أحداث حلم طويل جميل .

ولا تخلو قصص «**فريدمان**» من الفكاهة والمرح وتعتبر قصصه ضعيفة تجىء فى ذلك شأن قصص ((**أبديك**)) . ويمتلىء أسلوب أبديك بالجمال والاستعارة كما يشوبه الغموض والضبابية . وأخيرا نجد أن ((**أبديك**)) و ((**فريدمان**)) كاتبان تميزا بالفطرة ليعبرا عن السخط ويكمل كل منهما الآخر .

فنان من بيت السنارى

(أنور عبد المولى)

فؤاد كامل



صفحة من مجلد « الفن المعاصر فى مصر »

● **ان منحوتاته لا تستمد أهميتها من شخصية الفنان أو موهبته او قدراته فحسب ، وانما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التى ميزت هذا القرن ، واذا ما تعرضنا بالتدقيق فى أصول فنه ، تكشفت للتو الأسباب التى وضعته منذ زمن ليس بالقصير فى مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر .**

● **لم يكن انور عبد المولى غير ذاك الفنان الذى ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذى تركته لنا الحضارات القديمة ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من اسطورة ودين وحكمة وأدب ولغة وعلم .. تزيد من صنعته وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه .**



● **ان العنصر الشعرى لمتوفر تماما قدر العنصر الأيديولوجى ، قدر العنصر القدرى ، قدر العنصر الميتافيزيقى ، قدر العنصر التشكيلى ـ والفنان معها جميعا صديق رفيق متأمل ـ تتداخل وتتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة .**

وبعد دقائق ، التقينا فى ساحة قصر العينى القديم ، **احسان خليل** تحاول حبس دمعة وفى مقلتيها إلف دمعة ، **راتب صديق** منفعل وقد اشتد جزعه ، **خميس شحاته** واجم تذوب نفسه حسرات ، أما أنا ..

كنا نتطلع جميعا الى الدور الثانى ، الى العنبر رقم ٤ .. ونصيخ السمع الى كلمات الطبيب النبيل البارع **على البدرى** وكأنها صوت قدر لا يرحم ، بينما احسان خليل تحاول أن تستخرج منها أملا ولو واحدا فى الألف . لم يبق الا أن نطير النبأ الى الفنان الكبير **ثروت عكاشة** .

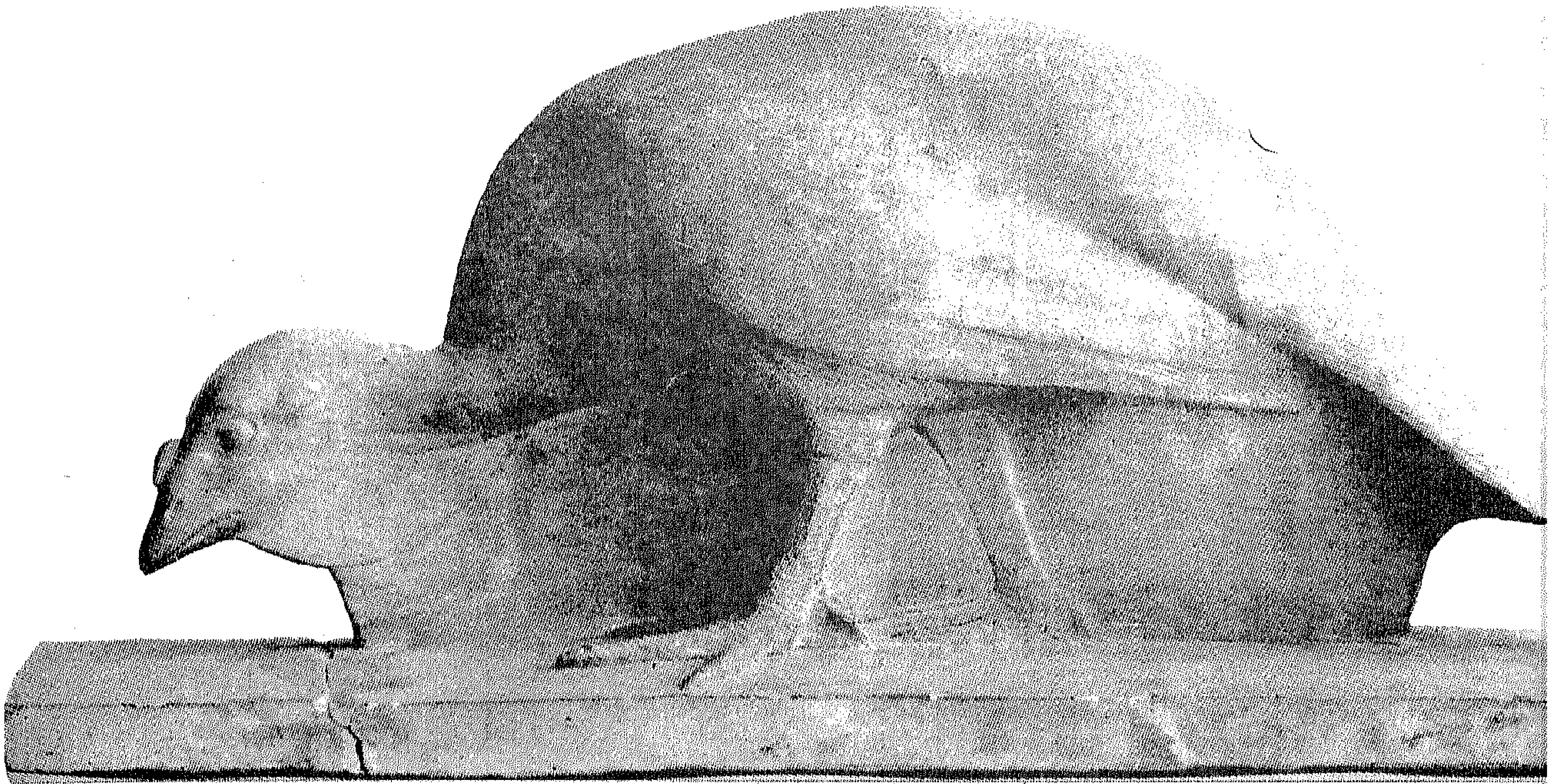
ولم نكن ندرى ، وهو يغمض عينيه الاغماضة الأخيرة ، أن الغفور الرحيم ، وهو الطبيب الأول، يهىء له فى اغفاءته الطويلة التى أستمرت أياما ، طريقا الى الدار الباقية .

على الصفحات الست التى تلت الصفحات الأولى التى خصصت لفن مختار ، من المجلد الضخم القيم الفخم « **الفن المعاصر فى مصر** » الذى تخير صوره وبوبها وكتب مقدمته **حامد سعيد** ، يجد المتطلع مجموعة من صور النحت لفنان حافل بالدرس والصنعة والمثابرة والموهبة والعطاء ، أنارت الطريق للكثيرين من أهل الفن والفكر بيننا ، فكان عليهم أن يعاودوا الرؤية بالاتصال المباشر **بمنحوتاته المنتشرة فى داره وبيت**



صفحة من مجلد
« الفن المعاصر فى مصر »

السنارى وقصر المانسترلى ، يتتبعونها ويقبلون عليها ، ويسعون لاستكناه ما تطويه فى أعماقها من أسرار ، ويستكشفون فى المعانى الكبيرة الفريدة العميقة الخافية التى لا تدركها الطبـــاعة مهما ارتفع مستواها ، صحوة جـــديدة لفن النحت الموروث فى أصوله العريقة ، وفنا انسانيا يومض فى ظلام الصدور ، يتميز بالأناة والصبر ، ويبعث فى النفس الثقة ، والسلام والطمأنينة ، فنا أصيلا عريقا اكتسب اصالته وعراقته من صدق العاطفة والهام الفطرة وحـرارة النفس ورهافة الحس وانطلاق الروح ، ومما انتهى اليه الفنـــان من توافقا نفسيا عجيبا ينتزع منهم كل أحســاس مكاشفات ومشــاهدات فنــا يستشعرون فيه بالصراع والتمزق ، كان اعجابهم به دليلا عـــلى أنه لا غنى عن الاتصال الشخصى الحميم بالأصول الفنية ، وحافزا لهم على الرقى بأنفســهم الى مستوى تلك القيم الإنسانية الرفيعة التى كرس الفنان كل جهوده من أجل العمل على اكتشافها وتحقيقها ، فى نظام صارم يقدس قواعد الحرفة ويلتزم ــ دوما ــ بضرورات مادتها المتحـــددة المكتملة المتسقة ، حتى يقهـــرها على البـــوح بأسرارها تحت اختلاجات الفكر والحس ، ونظم تأملاته فى الحياة والطبيعة ، والكشف عن إيقاعاتها والاهتداء الى علاقاتها العضوية والجماليـــة المتداخلة ، فنا بدا لهم جليـــا أن له شخصيته المميزة المستقلة ، وطريقته فى التعبير عن عالمه



الخاص الناضج ، وموسيقاه السلسة المنسابة بارتيـــاح .

لم يكن **أنور عبد المولى** غير ذاك الفنان المبدع، ثمرة مشروع عظيم بدأه **حامد سعيد** فى وزارة المعارف عـام ١٩٤٥ هو « الدراسات الفنيـــة الخاصة » الذى احتضنته بعد ذلك وزارة الثقافة منذ عهد **ثروت عكاشة** ، عام ١٩٥٩ وحولته الى مشروع **((التفرغ والبحوث الفنية))** ، وهو يهدف فيما يهدف الى تفرغ الفنان الباحث تفرغا كاملا لفنه ، وتخصيص كل وقته وتركيز كل مواهبه وتعبئة كل قواه الخلاقة ، يطلقها دون أن يعوقها عائق ليعمل بصورة دائمة مثمرة . ولا شك أن فنه الذى نفتخر به ، هو ثمرة عمل شـــاق دءوب مضن ، هو ليس محصول أيام وأسابيع وانما هو محصول أعوام طوال متصـــلة ، راح يحرص فيها على تزويد نفسه بالكثير من المعارف فى الفن والتاريخ ، ويوسع خبرته الفنيـــة عن طريق الغوص الى أعماق الفنون القـــديمة ، ويستغرق فى صور الطبيعة وتأمل الأشـــكال الرمزية للفكر البشرى وما ارتبط به من قديم الزمان بأقدس العقائد وأرفع القيم ، بما فيه من أســاطير وطقوس دينية وفنون ، وكثيرا ما كان يعود بنتائج باهرة بمثابة مقتبسات لا تقل قيمة عن الخلق . ولا شك أيضا أن فى منحوتاته وبحوثه الفنية ، قسمات نوعيـــة هامة فى تطور لغته التشكيلية من حيث معالجـــة المادة والتكوين ودلالاته الأدبية ، وبخاصة عندما يسود فيهـا النظام البنائى التركيبى بكل ما فيه من اتجـاه أسطورى واســتغراق فى تراث الأقدمين .

ان منحوتاته لا تستمد أهميتها من شخصية الفنان أو موهبته أو قدرته فحسب ، وانما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التى ميزت هـذا القرن . واذا ما تعرضنا بالتدقيق فى أصـول فنه ، تكشفت ـ تلتو ـ الأسباب التى وضـعته منذ زمن ليس بالقصير فى مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر فى مصر التى تضم فيما تضم عايدة شحاته ، جمال السجينى ، آدم حنين ، محمد هجرس ..

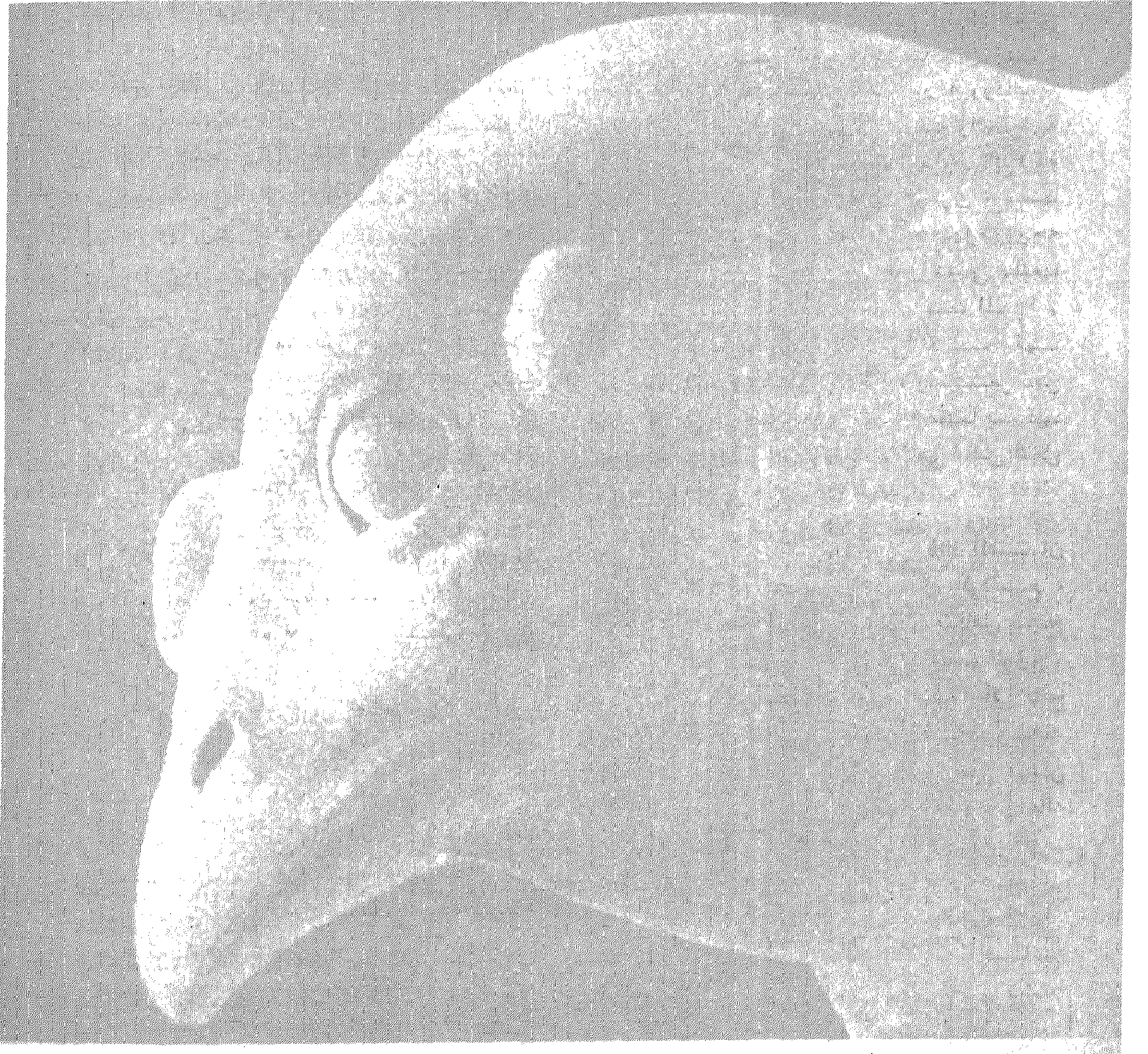
لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان المتفرد الشخصية ، الذى ظل يواصل النفاذ بشجاعة الى أعماق الحجر والجرانيت والرخام والخشب. مفيدا من الدقة والمران الطويل فى معرفة ظواهرها يريد أن يستحوذ على كل مكتشفات صنعتها الخاصة ، يتمرس بها الى حد الاجادة والاتقان ، ويبلور لحظاتها العليا ، يستخلص ما فيها من انسجام وتناسق وكمال وجمال وتناسب ، وقد يتم عبر الأشكال الحسية لمنحوتات **رودان ، موديلياني ، مختار ، ابستان ، مور** .. لكيما تؤدى فى فنه وظائفها على نحو يثبت الخفقات التى تصطرع — دوما — فى أشكاله ، وبخاصة تلك التى تتخذ أوضاعها القصوى وشدتها الخاصة تحت ضربات معاوله ومطارقه وازاميله الرقيقة، الحادة ، الشجية ، الرخيمة ، العذبة .. تنتظم على نحو خاص ، وتوجه الفكر والخيال والشعور نحو الهيئة الخصبة ، لكى تستخرج منها عمقا خاصا فريدا ، يكمن فى ذاته سر قوته . لا نزال نقف عاجزين أمام سرها كأداة يستخدمها فى احداث قرار متواصل ، نحسه عميقا كأنما يأتى من اجيال سحيقة تغفو فى دمائنا ، يحرك نمو الكتلة ويبعث فيها الدفء والطاقة والنغم الداخلى ، وكأنه مرتبط بحاسة عجيبة تلتقط أنسجة التكوين ، لها قدرتها على معرفة الاتجاه الذى يجب أن تنمو فيه ، لتعطيه وحدته واكتماله وتفرده ، لتوافق أداء المعنى فى تنقله من مقام الى مقام ، يضغط فيها أهواءه ، ويسيطر على عواطفه ويقهر انفعالاته ، لتفقد كل ثقلها الوجدانى ، فتبرز حياتها التشكيلية خالصة نقية وتكاد تكون خالية تماما من كل ثقل ، لتشف عن الذات المعراة ، وفى ذلك مدى ما ينطوى عليه فنه من قدرة على استشعار عالم حى خفى كاللاشعور . أننا هنا نكاد نحيا فى عالم من الصور الذهنية ، يعلمنا فيه كيف ندرك العالم المرئى حين نمزجه بخبرته الجمالية ونحيله الى حالة حرة فعالة ، تستحيل بين يدى الفنان الى قوة جدلية تقوم على ضرب من الحس التشكيلى . ان السيطرة الوجدانية هنا ، هى الاختيار الرشيد لتحديد مصير الكتلة قبل حلولها تشكيليا ، هى الارادة الفعلية التى تحقق النصيب الأوفى من هذا المصير التشكيلى الذى يريد — دوما — أن يخرج الى النور ، ويتخذ لنفسه شكلا محددا دائما باقيا . ان **الجوهر الأيديولوجى وترابطه فى الشروط الفنية الخاصة ترابطا عضويا مرنا ، يأتى من دخيلة الفنان ، عندما يتناول نموذجه تناولا فنيا ليمنحه فرص النمو النفسى، ومن عديد الزوايا التى ينظر منها الى معالم بيئته ، يؤكد لنا — دوما — اعتماده على المزج الحيوى المتدفق الملح ، بين الاتزان والوقار ، وبين الفكر والعاطفة ، وبين عناصر التوتر والتآلق التشكيلى** .. فى خلق عالم خاص ، قوامه ايقاعات الكتلة وانسجام ما يجسمه فى منحوتاته من تباين وتوازن مساقط الأضواء مع الظلال ، ليكسبه دلالة وجدانية ، وطابعا مميزا فى عظمته وجلاله وسعته وعمقه وروعته .. وما نستظل بظله من نزعة تأملية ، انسية حيوانية كونية ، مقدسة بما فيها من بعض الغموض الأصيل والابهام المبتدع ..

* * *

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان صاحب العاطفة الذكية ، الذى ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذى تركته لنا الحضارات القديمة ، ما شاء له هواه وخياله وشغفه ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من أسطورة ودين وحكمة وأدب ولغة وعلم .. تزيد من صنعته وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه .
فالتقاليد — فى ظنه — أشبه ما تكون بلهيب متصل ، متباين متجانس ، قد يبدو أحيانا أنه قد خبا ، ولكنه فى الواقع يظل كامنا ، والتركيب التشكيلى تناله يد التعديل — دوما — ولكنه لا يتغير فى أصوله ، والفن كالثقافة ، عملية بعث واحياء دائمين ، تتأكد فيها الصلة الوثيقة بين الماضى والحاضر . والماضى ليس عبئا للفنان المعاصر الذى يستمد جذوته من هذه التقاليد الموروثة ، وانما هو — فى اعتقاده — مصدر

رائع ذو معين لا ينضب ، اذا لم يعتمد على محض الصورة التقليدية المنسوجة من التراث ، وأحال دلالته الى ما وراء المرئيات المعاصرة ، الى صور وصيغ من نوع جديد يكشف بها عن بعد جديد، ويزيد من احساسنا بعظمة الانسان وحريته ، ويملأ منحوتاته بنشاط ابتداعى يعبر عن قدرة الروح على تسجيل نفسها فى النبع الدينى المتناسق المنتظم المنسجم ، القادر على اعطاء التطهير الحقيقى ، وبعنصر شعرى وغناء آسر

وبأنفاس حارة لاهبة ـ هى نعيمه ونوره وسلواه وهى أيضا شقوته وبلواه ـ تكاد تهز نفوسنا هزا ، ونحس فيها نوعا من التلقائية ، من الارادة الفطرية ، هى بعض ما يعين الفنان على التوغل فى عالمه الروحى ، فى تخطيطات كتلته الأولى المرسلة على الطبع والمنطلقة على السجية ، فى بعثها المتقطع ونموها المرتجف وتقدمها نحو المجال المطلق المؤتلف ، الذى يجعل من المعمار النفسى وجها ذبيحا مرتعشا من وجوه عمله



الفنى . . هذا الوجه الملثم ، الجميل ، الذى يطل من النور ، الذى تبدو ملامحه ولا تبدو ، وقد نقشت فى العظام من طمى النيل ، وكأنها تخلو من تدخل الفنان ، هى بعض قدر حزين نستشعره على الأجسام المليحة وهى تهم بالقعود أو بالرحيل تتبدى فيها الصحة والرواء ونعومة الحرير . . قد لا يكون الا امتدادا روحيا لوجه تمتد جذوره الى عصور بعض حضارات بلادنا العريقة ، أو الى بعض حضـارات فارس والهند أو بيرو القديمة ، أو الى بعض أعمـال المحدثين من فنانى بلغاريا أو ايطاليا . . يكشف لنا عن وحدة عميقة واستمرار حى باطنى للوجـود البشرى ، وكأنما الروح تنتقل من صورة الى صورة فتساير الوجود من زمن الى أزمان ، كمـا يكشـف عـن بعض الضرورات الكامنة لقسمات فاصـلة واضـحة ، تتغلغل فى حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان احدى الرؤى العامة فى فنه ، ذات الامتداد الأفقى ، العمودى ، العمقى ، الزمنى ، تسـيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعذوبة ، والأنات المستسلمة أيضا ، ولها هنـا أسطورتها الخاصة ، حيث الحجر يعبىء الفراغ ، وحيث الصمت بين حياته وحياة الآخرين تنقشــه المعاناة على كواكب منحوتاته ، وتجعـل من فنه تجربة وخبرة كبيرة حية كثيفة معقدة غامضة ، يحلق بها فوق الأحداث والمناسبات والحاجات الطارئة ، باحثا عن النشوة والابتهاج يسلمو بهما فوق الألم ، لكيما تتحسس ـ ويا للعجب ـ الانتماء الى مكان بعينه والى قوم بعينهم . وهو بهـذا التحليق يضج فى أعماقه ثورة انســانية بأعمق معانى الانسانية ، ويبتعث سعادة غامرة الى نفسه والى نفس كل مكروب ، ولا شىء يصل الى القلب مثل الصوت الأول الخفى الذى ينبعث من القلب ، وهو يحمل هيـام الروح وظمأ العاطفة ولهفـة النفس ، وحينئذ يشرع الفنان فى بذر صـفاته المثلى ، عناصر حيـاته الشخصية ، وجـه ذاك الجنين الذى يفيض بنغمة من البر والأنس والبشر ، وبنغمة من النـدم والحزن الرصين والحسرة الخفية أيضا . هكذا تتحطم عنده الحواجز القائمة بين الرمز والأسطورة والحياة فتمتزج ، ويتجلى البناء التركيبى عن ايديولوجية رفيعة ، تتجاوز رفعتها حدود القضايا المرتبطة بالزمان الى آفاق أخـرى لا تحد ، وينتقل الفنـان من الزخرف والبساطة وصراحة التعبير الى الصيغة التشكيلية العاتية . **ان النظرة الشاملة والنفاذ الى الجوهر لهى عند الفنان محصلة التفاعل النسبى بين المعمار الوجدانى والمكانى ، تعكس فيما تعكس خلجـات الانســان والحيوان والطير فى علاقتها الروحية الشـديدة التعقيد بالمعمار التشكيلى ..** تتحرك فى غير جنوح أو جموح أو تمرد الى ســكون ديناميكى ، بأساليب تتراوح بين الرقة والجزالة والرفق والعنف الخفيف ، تتوخى ايقاظ الحس برفق وتزودنا بعمق الحياة وتنوعها ، فى ايقـاع يأتى رقيقا بسيطا ناعما فى خفـة ورقة ووداعة ، ويستنشد الخصائص النوعية الانسانية والحيوانية والطيرية ، جنبا الى جنب مع الفروق الدقيقة المميزة لها ، تضىء الواحدة منها الأخرى ، يبعثها الفنان فى منحوتاته ويجددها وينفخ فيها من روحه ويعيدها ـ دوما ـ خلقا جـديدا لتمضى تطبعها بطوابعها الجديدة ، فتكتمل لها سماتها المميزة ، وتستقر تقاليدها ومقوماتها التى تكتسب معهـا صورتها الأخيرة وشكلها النهائى ، ونستشعر نحن عملية معقدة غامضة ، هى الحياة نفسها بما فيها من خفقات مستمرة بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنـان صاحب الذهن الخصب والخيـال الواسـع ، الذى كان يفاجئنا ـ دوما ـ بعالم متكامل ينفتح على مصراعيه ، يفرض فيه الايقاع المقسم الموزع ، ويتخذ فيـه من تحولات المادة البطيئة الى ناتج مكتمل واضح المعالم ، شواهد لانضباط وسائله التكنيكية ، يصطنع فيه الرمز الذى يعبر عـن الانسان ومشـاعره وأهـوائه وانفعالاته وآماله وأفكاره ومعتقداته ، لا يختـل ولا يتزعزع رغم مناهضة المناهضين ، لئن اعتمد فيه أحيانا على دقة التفاصـيل فى بنـاء الكتلة وانشاء الزوايا المنحنية أو المثنية والتقاء الخطوط الصـاعدة أو الهابطة تنشأ عن الحاجة التشكيلية الى صياغة

ايقاعات أصغر وأدق ، فلكى يهىء لنفسه واحدا من السبل العديدة المؤدية الى تكوين نظرة موضوعية الى الأشياء والى الحياة ، دون أن يبتغى التوصل الى ضرب من التبسيط ، بل ليتضمن نسقا لا زمانيا من التركيز والتكثيف ، يصبح شيئا فشيئا أكثر الحاحا ، ويهبنا قدرا لا يبارى من اليقظة والانتباه ، تهب التكوين لغة ليتحقق ببدائيته ، بتوهجه ، يشتقه فى عملية التجسيم والتحقيق المرئى المستمر ، من عضوية الحياة وحيوتها ، ومن قلق العصر وتعقده وانقسامه وثوريته ، فهو بهذا التشخيص الفكرى ، وخلق التفاصيل حوله ، يعمد الى جو تتسرب فيه الينا ايحاءاته ، وتقترب من الحوار الداخلى ، من المعاناة والقلق ، من عصف الريح فى أعماقه ، ويبقى الأطار الزمنى صفة بارزة فى فنه وهو سبب رئيسى يشترك فى اضفاء الحرارة وأحداث هزة وأثارة فى النفس ينموان شيئا فشيئا .. يفاجئنا — دوما — ببعض الشواهد الفذة فى تجسيد ما احتجزه قلبه من مرارة وأحزان ، وما تعاقب عليه من رياضات ومجاهدات ، يحاول أن يتلمس فيها ما يعينه على الصبر ويسليه فى البلوى ، هى أيضا بعض قلقه ومعاناته وعذاباته واستغاثاته المكبوتة المكلومة وكل لواعج نفسه من حب وأمل وكبرياء وهمة وشجاعة وطموح وشرف وكرامة وفتوة وفخر وبأس وبطولة وتشبث بالحياة .. يشدو بها ويحيلها جميعا الى نوع من التساؤل الرقيق الشعور ، والبحث المرهف الحس فى ارتياد آفاق النفس وكشف مجاهيلها ، فالفن عنده هو ذات نفسه ، وهو ترنيمة حزنه ، وهو بعد ذلك طاقة يتفق على نسجها الفكر والخيال والمادة والأداة معا .. ايضاحا لموحيات الوجدان وتفسيرا لمعطيات الحس ، يتم ادراكنا لها مع حركات الجسوم فى بعض جوانبها ، وتصبح عند الفنان وسيلته فى خلق النموذج المشترك الذى يستعين به فى تخليد أعمق لحظات تجربته وأكثرها خصبا ونماء ، ذاك النموذج الأصيل لعلاقات الكائن الحى ببيئته ، الراقد فى أعمق أعماق اللاشعور ، ذاك الموئل الذى يلجأ اليه الفنان عن طريق المشاركة الحياتية ، ملتمسا لديه السلم والعزاء كلما أقترب من فجوة فى الحجر ، يمد معوله ليزحزح التراب ، ليشتق منها ايقاعها المصيرى ، وليعطى الحجر كونه وضوءه الخاص .

هنا ، تكون كل تفاصيل النموذج مع بيئتها ، مع مجال حركتها ، كلا شاملا ديناميكيا ، تتوازن فيه القوى التشكيلية ، وتتكيف وتتوافق ، دون أن ينخفض التوتر الكامن فى الكتلة العامة ، فى هيئتها الأولى الأبدية الساكنة . اننا نرى أيضا هذا التوازن والتكيف والتوافق يطابق بصدق كل نشاط تمتد جذوره الى أعمق أعماق الحياة والوجود . **وفى ذلك كانت دراساته الواسعة وتجاربه وخبراته الخاصة الحميمة التى أثرت حياته وزادتها عمقا ، تتضمن — من أجل التوصل الى تفتح ذاتية الفنان — رفضا طبيعيا للنزعة التقليدية التى تعد الفن استمرارا تاريخيا جامدا ملزما** . فبين التكرار الآلى لدوافع ذهب أوانها ، وبين الخضوع خضوعا أعمى لمحاكاة الواقع أو نسخ مظاهر تقاليد فنية بادت .. يسعى الفنان جاهدا فى سبيل ممارسة قدرته الأبداعية الخاصة ، ملتمسا وفيما حوله وفيما ينكشف له فيه من بهجة وأسى ، بعض ما يشيع طابعه الروحى الخاص ، فى نسق علاقات الحياة وأوضاعها ، دون أن يتغاضى عن وسائله التكنيكية الخاصة ، كمراحل ضرورية داخلة فى صميم عملية الخلق الفنى نفسها . اننا نرى هذا الرفض — دوما — فى حرصه أبلغ الحرص على تمثيل بيئته وتمثلها فى صورة مركزة مكثفة ، يصطنع منها رمزيته وفلسفته الخاصة فى الخضم الانسانى ، فى نزوعه الى ما هو أكثر التصاقا بغموضه ، بمعاناته ، باستشهاده ، فالفن هنا — فى تكامله — يتمثل أصلا فى خلق مجموعة منتقاة من النماذج الأصيلة ذات الوحدات المتماسكة ، فى ادراك الوحدة والقدرة على عالم التشعبات وحمل الايقاع ، فى القدرة على رد الجزيئات المتفرقة الى نمط كلى واحد ، يعتصم بالرموز والتلاميح ، ليستطيع خلق الصورة الأخيرة المتسقة المتكاملة ، الحاملة لطابعها الخاص وشخصيتها التشكيلية ، فى تماسك روحى وثيق .. هذا الرفض لمجرى المنهجية الأكاديمية الحتمية العمياء — ولسنا

ندرى كم ضيع فيها من سنوات ـ كان أيضا ثورته الأولى التى سارت بفنه كما تسير مراكب الشراع الطليقة العريقة ، الممتلئة بالريح والضوء، ترتطم بموج نيلنا ارتطاما رقيقا خافتا ، وتتهادى كفراشات تطير وتتهافت على النور قبيل المغيب، ولا تزال تحوم حوله حتى تذوب مع قرص الشمس الأرجوانى وهو يودعنا ، دون ان نفتقد الهدف الذى يتصاعد من دخيلتنا ، وينمو فى ذهننا ، ويلامس قلوبنا ، ويحتضن قرانا فى رفق تحت ظلال الصمت ، تمضى وتنساب وكأنما هى تتحدى أو تنتظر حلول الليل الملون بالأضواء المتكسرة . **ان العنصر الشعرى لمتوفر تماما قدر العنصر الايديولوجىقدر العنصر القدرى قدر العنصر الميتافزيقىقدر العنصر التشكيلىـوالفنان معها جميعا صديق رفيق متأمل ـ تتداخل وتتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة،** ملتزمة بهندسة عمودية ، يطوع منحنياتها كيفما تريد مكنونات نفسه من بؤس وكفاح وشجن وحيرة واضطراب وضيق وسخط وحزن ممض ـ هنا أيضا ، تأليف بين السكينة والحركة ، بين وجد اليقظة وحلم النوم ـ ليعطيها صمتها الخاص فى شتى المعانى والأفانين وكوامن الضنى ، ويشبعها رائحة سمائنا وهوائنا وغيطاننا وتلالنا وهضابنا ، وفلاحينا الأشداء وهم يفلحون أرضنا ويعملون فى فصول الزرع والضم .. انه ليقتطع الظل من محاجر الدجى ليرتل الضوء على ساكنى أكواخنا وهم يتقلبون ـ وقد أضناهم التعب والجوع ـ مع لحن الصفارة النائح أو لحن الأرغول الشاكى من نوازل الدهر ، مع حديث الصبر ، وهو الدواء الوحيد الذى كنا نتداوى به على مدى السنين ، مع شعاع من نور يمضى بين ظلال مخاوفنا ، تميل به أشواقنا وتصحو به أعماقنا ، يرسل به أنغامه وراء الأغنام والماشية السائرة ، وعلى جسور الترع وبين الحقول والحارات والساحات والمقاهى .. ولسنا ندرى، أهى مرارة الاحساس بشقوة الحياة ، أم هى صيحة احتجاج يرسلها على من حوله .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الذى سجل فى الصخر سيرته الذاتية الروحية ، وغموضها غموض ما فى الحياة من أسرار ، كم كنا نود أن يمهله القدر لنشهد ثورته الثانية . فاذا كان لقاء الفكر والعاطفة والمادة والتراث ، قد أدى فى ثورته الأولى لهذه الشواهد الفذة التى شهدنا آثارها ..فالى اية شواهد كنا نصل اليها ـ فى ثورته الثانية ـ عندما يتحرر فيها من سلاسل الماضى والحاضر ، عندما تلتهم نيرانا داخلية كل ماضيه وحاضره ، فيبدو وكأنه بدون ماض وحاضر ، ويعانى مشاكل التعبير عما لا يمكن التعبير عنه .. ويفتح عيوننا على ما يدور على الانسان وافراحه ومآسيه وأشواقه وأحلامه من فتنة وسقم ، ويلوذ بالحجر ويغنى تموجاته ، وتصبح موضوعا فنيا شعريا أصيلا عندما ينفث الفنان فيها بعض ما يحتجزه قلبه ، بعض ما يحبه ويغنيه ، ولكنه فى الحقيقة لا يغنى الا صمت نفسه واعماق رؤاه .. عندئذ يكتشف الفنان حقيقة ذاته ، ويدرك أن الفن كالشعر والفلسفة ، ان هو الا البحث عن معرفة الذات .. الى أية شواهد كانت تبدو تلك اللحظات اللازمانية الأبدية ، حيث يمتزج الظاهر بالباطن ، الخارج بالداخل المرئى باللامرئى ، النهائى باللانهائى ، نهاية الشىء ببداية اللاشىء .. حيث تتحول المقاييس جميعا الى طاقة لا تخضع للقياس والتحليل والمقارنة ، عندما تتسلط فيها أضواء الوعى على الامكانيات العديدة الراقدة فى قلب الحياة ، تستجمع تلك المعانى الشاردة فى متاهات الوجود وتفجر بعض جوانبه الخفية ، فيرينا الفنان من الأشياء ما لا عهد لنا به ، وكأننا نراه لأول مرة ، شبحا ، مفتوحا أبدا ، فى هذا الفراغ اللامحدود ، ليس بقبس عابر ، ليس بومضة سريعة خاطفة ، بل هو قد أصبح بفضل الحلم ـ العمل الفنى نفسه ـ نورا ثابت الخصائص قابلا للاستمرار والبقاء .. سرعان ما يبدو ضربا من الوهم، ذلك لأن للأشياء منالظواهر ما لا حصر له، فضلا عن أن ظواهر العالم فى تغير مستمر وهى ـ دوما ـ زائلة فانية ، قد يكون من العبث أن نحاول تحديدها ببعض صيغ تشكيلية ، عقلية ، عامة ، مبسطة ، ثابتة .. الى أية شواهد كانت تبدو عندما يصل الفنان الى صميم البقعة المعتمة

التى يتلاشى فيها الواقع العينى ، ونحس حينئذ بالشروط القصوى للرؤية . هنا ، تمحى تفاصيل المكان والزمان وينشأ الحنين المقلق نحو المجهول، ونكتشف وجـــودنا الحقيقى كائنا على مبعدة من شتى مواضعات التاريخ والمجتمع ، كائنا فى أعمق أعماق ذواتنا الباطنة ، يجعل من أصواتها ونداءاتها وانطباعاتها ولمحاتها وصورها ومواقفها المثيرة ، تنويعا لفنه يضمنه بعناية فائقة تصميمه العام ، ليساير تقاليد الجمـــال الميتافيزيقى ، ويشيع فيه بالوصف الايمائى والرمزية الروحانية، مهمة أبدية ، تظل عبئا على الكتلة المنحوتة الى أن تستطيع ايجاد التفاهم بين الانسان وبين ذاته المحتومة .. تلك المهمة التى يعجـــز العلم عن ادراكها بوسائله ، لأنها تنبع من ادراك الفنـــان بوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعا . ان علاقة الأشياء التى لا علاقة منطقية بينها ، هى عند الفنان سر التجانس فى الأشياء غير المتجانسة ، هى علاقة التجـانس الكونى ، تتكشف شيئا فشيئا ، بمعونة الصور والرموز والاستعارات والرؤى جميعـــا ، فى تزاوجها الحدسى .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الصالح البار ، صاحب القدوة الروحية ، الذى كان يترك داره فى امبابه كل صباح ، مودعا امرأته وعياله ، يمضى فى طريقه ، بين الأزقة وزحـــام الوجـــوه المصبوغة بلون التراب ورائحة البول ، طريقه المحفوف بالملابسات المفجعة ، الذى يفترشـــه الضياع والغربة والملل والركود والرتابة ، الممزوج بالحقد والتمرد والتحدى ، وبماض ذليل مطوى على صفحات من الذل ، طريقه المرتبط بتفاهة الحياة وقاذوراتها ارتباطا خطرا بالطعام والشراب والأنوثة والرجولة ، طريقه الذى يطوح بالذات، ولا يترك مجالا للاختلاء بها الا عن طريق العمل الفنى ، طريق جامد هامد ميت يغمره الوجـــوم وكآبة الأشياء الجريحة ، طريق ترسب فى أعمق أعماقه كل حـــزن السنين ، **يمضى الى محراب فنه وهواه ، الى البيت الاسلامى العتيق الجميل الذى خرجت منه موسوعة ((وصف مصر)) ، الى بيت السنارى بالسيدة ، وهو اليوم مركز البحوث الفنية ومعرض دائم للفنون التقليدية ، لامتدادها وتطويراتها ، يقوده حامد ســـعيد ومعه خميس شحاته واحسان خليل وكان معهم أنور عبـــد المولى** ، يمضى الى البيت الذى شهد أيامه الشقية ــ ومع كل فيضان كانت تتحول أرضه الى بركة عطنة ملوثة دامية مظلمة ، وكأنها تستحثه الى النزول الى أعماق أحلك ظلاما ــ قانعا راضيا صامدا ، غير عابىء بالمشـــاكل والصدمات التى تواجهه ، يطالعنا ــ دوما ــ باحثا عن الطريق .. الطريق .. يذيب نفسه فى احجاره الصم حسرات ودموعا ، ويفزع الى صخوره البكم ليبثها آلامه وأحزانه ، يجســـد فيها ما يلح على نفسه من اشـــواق وحنين ، وما يضطرب فى جوانحه من أسى ووجد وأسف ، ويحملها موج النيل ونسيمه وظلال نخيله الطويلة، يستقطب فيها مشاعره ويكثفها فى ذاته حتى تبدو ذاته الينبوع الذى تصدر عنه ذاته .. فتصبح ملهمة شفافة بعد أن كانت أشبه ما يكون بقوة مظلمة معتمة هيهات أن ننفذ الى أعماقها . وتمر الأيام ويكاد لا يدرى بها ، ويكاد فى محنتهـ كعاشق فريد شريف النفس ــ لا يدرى من أمر نفسه شيئا ،ويشتاق فنا يكتم فيه ــ دوما ــ تعاسته وحيرته وعشقه وأساه ، يسكن فيه ليتحرك أبدا ، من أجـــل معطيات أكثر عمقا وامتدادا وشمولا ، يصبر بها ــ دوما ــ على أولئك الذين لا يرون ولا يسمعون ولا يجيبون ، على عالمنا الذى تركه يقتـــات آلامه ، يحصد فيه المرض وسواد الليالى وغبار الأيام ومكاره

الحياة ، ويود رحيلا لا ينتهى يجتر فيه مشاعر خبيئة عميقة لا تنتهى ، لتحملنا — دوما — فى رحلة هادئة صامتة ظامئة ، الى عالم تقلق فيه نفوسنا ، لكنه أجمل واكمل وأصدق ، نتقرب فيه الى السر ، ودليلنا فيه القلب والروح . والرمز هنا ، قريب المنال لمن يستجلى عالم الفنان ورؤاه ، اذا هو تتبع خيط البناء التركيبى الذى يربط منحوتته الواحدة ثم مجموع منحوتاته كلها ، وهو الذى يمنح الفنان القدرة على تعاطفنا معه تعاطفا حميما ، وفيه أيضا قوته فى الجذب الذى هو جماع أدواته التى يحقق بها الفنان قمة القيم ، دون أن يستخدم تقليدا تقريريا واحدا ، ونعنى بها الحرية .. حريته فيما ينبغى للفنان أن يتوفر على موضوع دون سواه ، حريته فيما يستمد الفنان فكره ومعانيه وصوره التى يتركب منها بنيان فنه ، حريته فيما يعمد اليه من تعيين منطق نشاطه الفنى ، حريته بين عالم المرئيات الماثل بين يديه ، حريته فى سبيل الصيرورة المتكاملة التى تفصح عن القوى الخلاقة واستشفاف عالم الغيب وما يخبئه من سر كامن ، فى الاختيار والتكوين وفى الانفصال عن الرواسب الحضارية الموروثة ، حريته التى لا تكتمل حقا الا لحظة يمتزج الفن بالقلق ويزاوجه ليكتشف بؤرته الضوئية الحقيقية .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الطاهر العفيف الحر ، الجرىء فى صمته ، صاحب المثل العليا والبصير الواعية ، قال لى وهو فى اغفاءته الطويلة التى استمرت أياما .. لقد آثرت الصمت .. اليوم أعتزل عالمكم .. أحقا كل شىء قابل للانتهاء .. لم الدمع وعلام الجزع يا صحاب .. هنيئا لكم عمقكم وفقركم وتفاهاتكم وضآلاتكم وثرثرتكم وخزعبلاتكم وسفاهاتكم وترهاتكم وسخافاتكم ومليماتكم أيضا .. والسلام عليكم ..

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان النبيل الوفى الكريم ، الذى فطن فيما فطن الى ما يجرى بين دهاء المكاتب وخبث الدواوين ودهاليز اللجان ورياء المناصب .. من تطفل وتملق وعبث وشح وتقتير وتعسف وتلاعب وزيف وجهل وعجز وادعاء وأهواء ونفاق وفساد وعناد وخداع واستئثار واستبداد ومساومة واضطهاد ومكابرة ومخاتلة وأباطيل ومغالطة ولا مبالاة وانتهازية .. وهو — الفنان — يشقى دوما بعطائه المقدس .

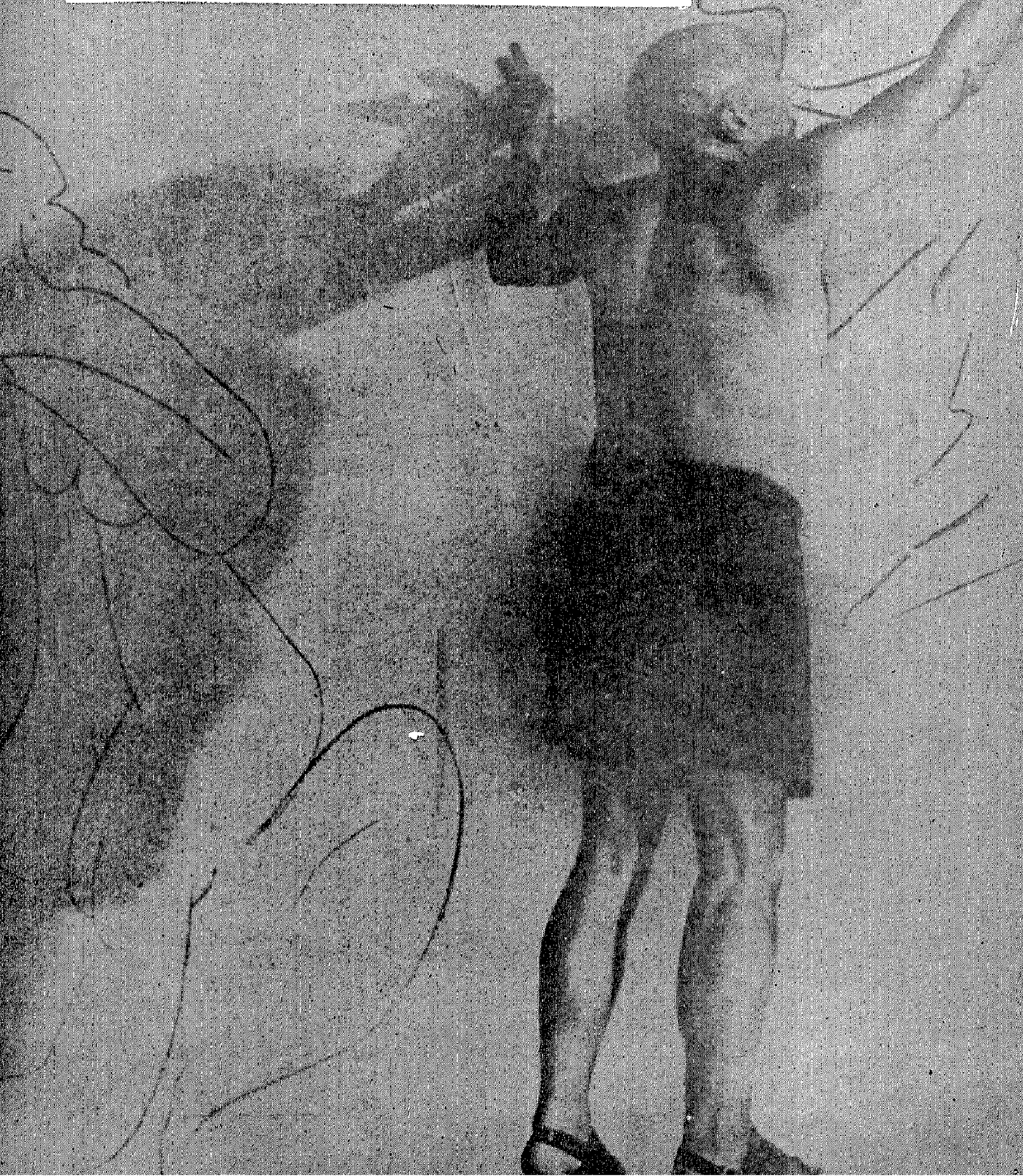
لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان المفضال الطيب السعيد الشقى ، الذى كان ينطلق — دوما — دون أن يشكو من جور الزمن وعنت الأيام وجحود الناس ، عاش فى الدنيا سعيدا شقيا ، تستوى عنده الأفراح والأحزان ، ويكرس حياته لفنه ، ولا يملك لفنه مكانا صالحا أو أداة كافية ، ولا يملك لذاته علاجا ناجعا أو اداء كاملا .. لا يملك غير معوله ومطرقته وأزميله ، لا يملك غير فكره وقريحته وثقافته وجهده وموهبته ونوره .. التى وهبها لنا جميعا ولم يبخل بها علينا لحظة ، عاش كالنبت الغريب المستوحش وسط صحراء مجدبة قاحلة ، يحيل حياتنا الفة ودفئا وراحة وامتدادا وارتواء وخصبا ونماء وخيرا وابتساما واطمئنانا ..

وبعد ، فلا ستار حزين يسدل على المأساة الخالدة المختومة المقدورة التى لا مفر منها .. وطابت أيامك الحلوة الحالكة المجللة بنور كثير لا ينتهى .. يا أنور .. يا عبد المولى ..

فؤاد كامل



بيكاسو ٨٥





منذ بدأ الانسان الأول أولى محاولاته على الأرض .. على الأشجار .. على الحجر .. منذ بدأ يعبر بالخط واللون عما يختلج فى نفسه ويعتمل فى خاطره ممتزجا بالتجربة الاجتماعية ، لم يحظ فنان سواء فى حياته أو بعد موته .. بمثل التقدير الذى حظى به بيكاسو وما أروع أن يعيش الفنان بيننا وهو يرى تمجيدا لأعماله .. فى الصحف.. فى الكتب .. فى المعارض .. **وخاصة هذا المعرض الأخير الذى اقيم بباريس بمناسبة عيد ميلاد بابلو** بيكاسو الخامس والثمانين .. هذا المعرض الشامل الذى يضم حوالى **الف عمل** لبيكاسو .. منها **٣٠٠ لوحة** بالألوان الزيتية .. يفاجأ الجمهور برؤية **مائة لوحة** منها تعرض لأول مرة، كان بيكاسو يصر على الاحتفاظ بها فى منزله .. وبلغ عدد اللوحات بالألوان المائية والباستيل والرسوم **حوالى ٢٠٥ لوحات..** ومعظمهامقتنيات خاصة لبيكاسو لم يرها أحد من قبل حتى أقرب أصدقائه اليه .

وبالمعرض أيضا **٢٠٠ تمثال** منها ١٩٠ تمثالا يحتفظ بها بيكاسو .. ومنها أيضا **٢٥ تمثالا** أنتجها بيكاسو منذ بلغ الثمانين حتى الآن أى منذ خمس سنوات . كما يضم المعرض أعماله فى السيراميك .. ويبلغ عددها **١١٥ قطعة** .. وهى من مجموعته الخاصة .. ويصل عدد الأعمال المعروضة من الحفر على المعدن والخشب والحجر حوالى **٢٠٠ قطعة** .

ولقد بذل منظم المعرض **جون ليماريه** مجهودا كبيرا فى جمع تلك اللوحات من أمريكا .. والاتحاد السوفيتى .. ولننجراد .. وانجلترا .. ثم من بيكاسو نفسه الذى صادف فى اقناعه صعوبة كبيرة .. اذ كان يصر على الاحتفاظ بتلك الأعمال لأسباب خاصة منها ما يعد حلولا لبعض المشاكل الجمالية التى تعترضه ... ومنها ما يمثل ارتباطات عاطفية خاصة ببعض الأشخاص .. أو بعض الأشياء .. والواقع أن بعض الأعمال التى كان بيكاسو يصر على عدم عرضها تعد يوميات عن النظريات الجمالية .. والعلاقات الشخصية تبدأ منذ امسك بيكاسو بالقلم الرصاص وهو فى الثانية عشرة من عمره وراح يرسم باتقان أكاديمى شخصيات ومناظر أسبانية يوقعها بامضاء بابلو رويز قبل أن يأخذ اسم عائلة والدته (**بيكاسو**) الى آخر لوحاته التى رسمها فى عام ١٩٦٦ .

والواقع أننا اذا تفهمنا الأعمال المعروضة بهدوء وعمق رأينا انها تلخيص جاد للفن الحديث ..

امراة تجلس على كرسى ١٩١٣



ولا يكاد يوجد فنان فى العالم غير من طبيعة الفن تغييرا جذريا مثلما فعل بابلو بيكاسو .. انه يشبه فى كثير من الوجوه جيوتو ١٢٧٦ - ١٣٣٧ ، وميكل انجلو ١٤٧٥ - ١٥٦٤ ، وبرنينى ١٥٩٨ - ١٦٨٠ .. من حيث انهم جميعا قد بدأوا بالتجديد .. والثورة .. وقد كان بيكاسو بحق رائدا لعدة مذاهب جديدة فى الفن .

وبيكاسو غزير فى انتاجه اذ يصل مجموع ما انتجه فى التصوير والنحت والحفر الى الآن حوالى ٢٠ الف عمل .. ان خياله الابداعى الخصب .. ومهارته الفائقة .. وحاسته الجمالية تحول كل شىء تخطه يده الى عمل فنى بديع ورائع .

ففى سن مبكرة للغاية ظهر ميل بيكاسو الواضح الى الرسم .. وقد يعود ذلك الى أن والده كان مدرسا للرسم .. وفى عام ١٩٠٠ أى وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، زار باريس لأول مرة ومكث بها شهرين .. ومن رسومه فى تلك الفترة « **مهرج ورفيقه** » .. وتعتبر تمهيدا للمرحلة الزرقاء التى تلت تلك الفترة مباشرة، والتى تبدأ منذ عام ١٩٠١ الى نهاية عام ١٩٠٤ على وجه التقريب .

وفى عام ١٩٠١ عاد بيكاسو الى باريس مرة أخرى .. ومكث بها حتى عام ١٩٠٢ .. وفى خلال هذا العام عرض بيكاسو ٧٥ لوحة من أعماله حتى وصفته الصحف هناك بأنه « **رسام .. لم يبلغ العشرين بعد .. ويرسم فى اليوم ثلاث لوحات** » ..

وفى نفس العام رسم بيكاسو عدة لوحات مستخدما اللون الأزرق بدرجاته

وكان يستوحى صورته هو فى رسوماته كما فى ((**عارية مع بيكاسو**)) ويرسم أصدقاءه كما فى لوحة .. ((**جرمين بيشو**)) زوجة الفنان رومان بيشو ثم موضوعات أخرى عامة فى لوحات ((**طفل وحمامة**)) .. ((**الحجرة الزرقاء**)) .. ((**امراة جالسة**)) .. وكلها انطباعات استوحاها من وطنه الأصلى .. أسبانيا .

لكنه لم يستطع أن يمكث طويلا فى باريس .. فالوحدة .. والبرد .. والجوع .. كلها أشياء كانت تجثم فوق صدره . فعاد الى برشلونة .. حيث كان يعمل كثيرا .. ولكنه العمل المشوب بالحزن والاكتئاب .. وفى هذه الفترة رسم بيكاسو « سيدتين تثقفان على بار » .. ((**امراة تكوى**)) .. « **عارية من الظهر** » .. « **فقراء على الشاطىء** » .. « **العناق** » .. « **الحياة** » .

وفى عام ١٩٠٤ عاد بيكاسو الى باريس .. ليعيش فيها .. وهناك فى هذه المرحلة رسم لوحتيه الشهيرتين « **امراة مع غراب** » .. «**الشقيقتان**» .

وهنا تنتهى مرحلته الزرقاء .. حيث تبدأ الوان أخرى تتمازج .. وتتجاور مع الأزرق .. ولكن يجدر بنا قبل الانتقال الى المرحلة الأخرى أن نلم بجوانب تلك المرحلة ذات اللون



فتيات أفينون ١٩٠٧

الغامض الشاحب الحزين .. والأشخاص المرضى اليائسين .. كما **تبدأ هذه المرحلة ــ كما سبق أن قلنا ــ عام ١٩٠١ حينما كان بيكاسو لا يزال فتى مغمورا لم يثبت اقدامه بعد فى عالم الفن** .. كانت المناظر التى يراها فى طريقه الى بيته القديم فى الحى القديم تحزنه وتثيره .. وسرعانما ظهر فى لوحاته : الشحاذون والبؤساء والمنبوذون .. مغلفين بهذا الأزرق الشاحب الغامض الحزين .

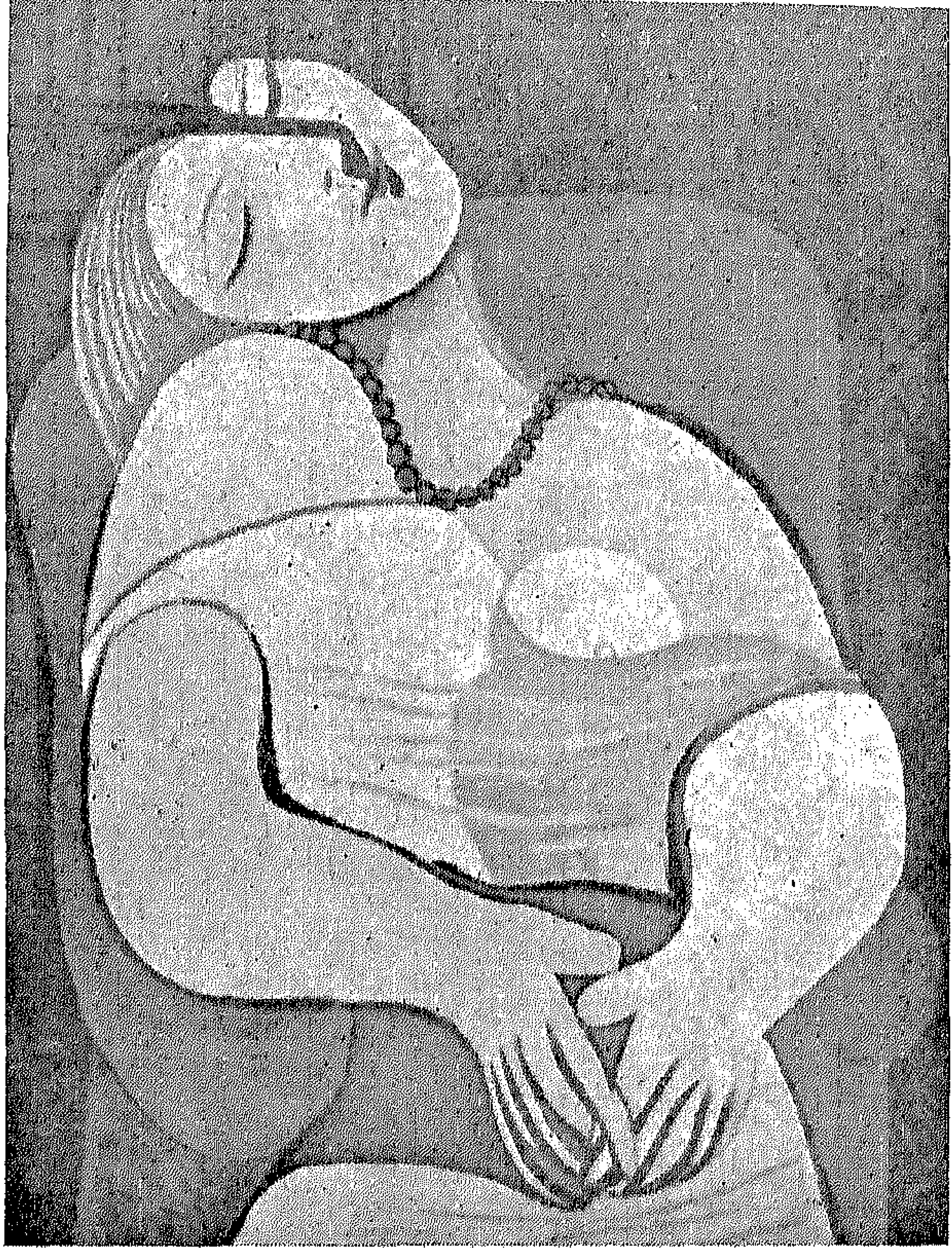
والى جوار هؤلاء البؤساء والمساكين كان هناك شىء بائس هو الآخر يقلقه ويحزنه .. انه العمى .. كان بيكاسو يدرك دائما ماذا يعنى أن يفقد الانسان بصره .. وكان هذا الشعور يطارده باستمرار .. على الرغم مما كان يتمتع به من قوة الابصار .. وفى ذلك



فاذا تركنا المضمون لنبحث فى الأسلوب .. وجدنا أن بيكاسو الشاب متأثر فى هذه المرحلة بكل من **الجريكو .. وتولوز لوتريك .. وجوجان ..**

على أن معانى الحزن والتشاؤم والقتامة لا تتمثل فقط فى حضور اللون الأزرق الذى تفجر فى لوحاته بكل طاقاته وخباياه .. ولكنها تتمثل أيضا فى الصفة الدرامية التى أضفاها على شخوصه .. فى الأطراف الطويلة الهزيلة الهشة .. فى الوجوه الشاحبة الكسيرة المجعدة .. فى الأجسام ذات الوضع البائس والخالية من أية حياة.. وأحيانا ما يصاحب تلك الأجسام الهزيلة أطفال صغار ضعاف .. الغرض من وجودهم احداث هذا التناقض المثير الذى يبدو ضعيفا باهتا بسبب هذا الأزرق الرهيب الذى يغلف كل جزء من أجزاء اللوحة .

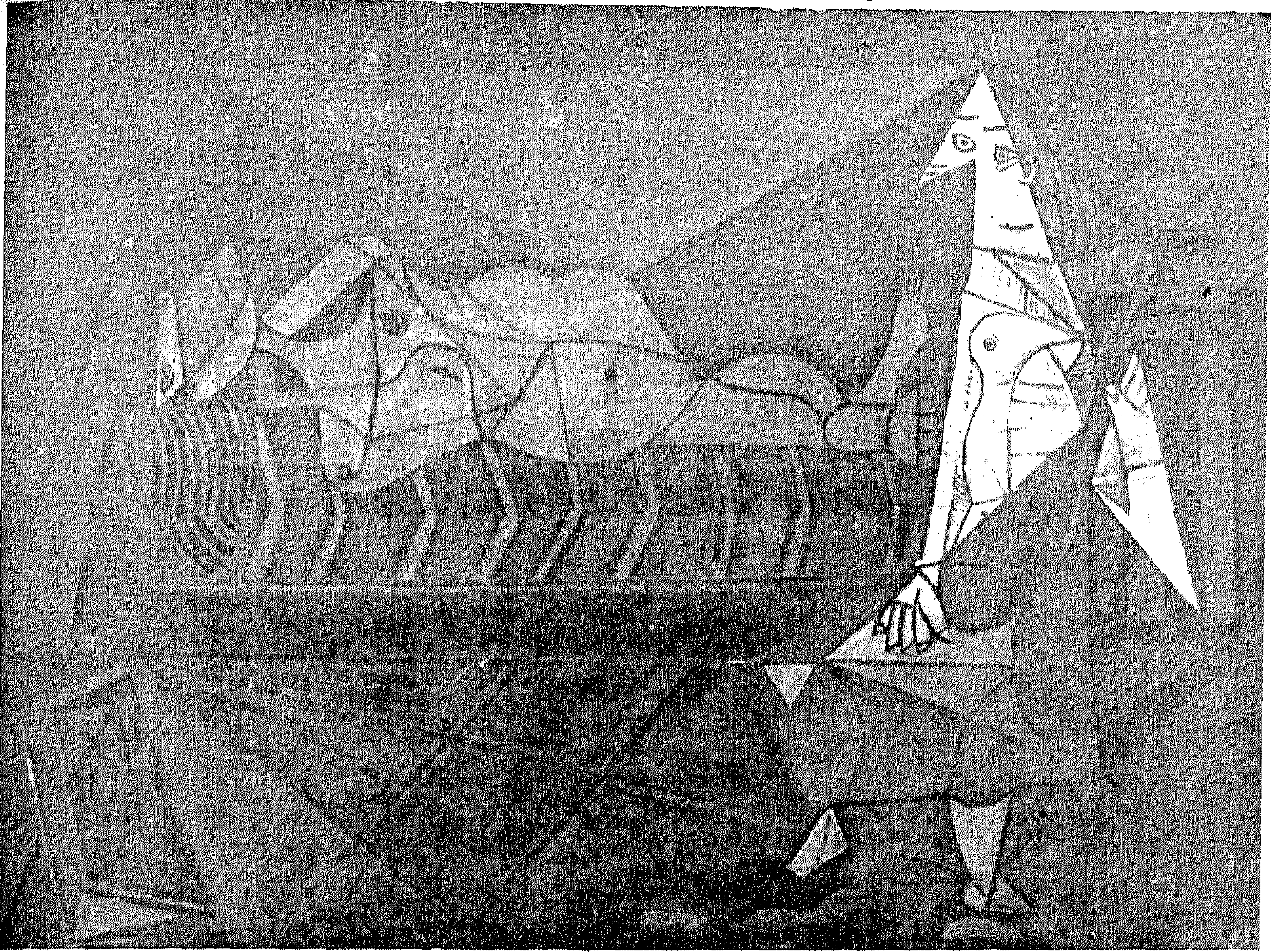
حقا .. لقد عاد بيكاسو الى باريس .. وتغير الجو المحيط به .. واستمتع بالصداقات الجديدة .. **وخفق قلبه بأول حب هام فى حياته..** كل هذا بدأ ينعكس على لوحاته .. بالرغم من حالته المالية المضطربة .. ولكن كيف تخلص بيكاسو بسرعة من قتامة الأزرق .. ليحل محله - بالتدريج - ألوانا وردية بهيجة .. وأشخاصا حالمين .. حتى الأم التى رسمها بائسة تماما فى المرحلة الزرقاء .. عاد فرسمها مع طفلها فى لوحه ((**الأم والطفل**)) وهى تدلل بكل عذوبة وحنان .. ولاشك أن لأصدقائه **ماكس جاكوب وابولينير ..** وحياته السعيدة فى مونتمارتر أثرا فعالا فى رسومه .. **وهنا كان بيكاسو يقضى** الساعات الطوال فى زيارة المتاحف.. حيث تأثر بالفن فى العصور السابقة .. والى جانب تأثره بالفن الاغريقى والافردسكى .. تأثر أيضا بالفن **المصرى القديم** ..وهى حقيقة أشار اليها **هنرى روسو حينما قال ((ابيكاسو . أنت وأنا اعظم رسامين فى عصرنا هذا .. أنت باسلوبك المصرى**



الحلم ١٩٣٢

الوقت قال بيكاسو يوضح الطريقة التى يرسم بها .. وصوته ملء بنبرات الشجن .. « **اننى لا أرسم ما أراه .. اننى ارسم ما أفكر فيه** » .. وفى عام ١٩٣٥ يعلن « **الفن ليس تطبيق النماذج والمقاييس المتعارف عليها .. ان الفن هو ما تدركه الغريزة والذهن خارج حدود أى قوانين للجمال .. فعندما يحب رجل فتاة .. لن يعبأ بمقاييس وابعاد جسدها .. هو يحبها لأنه يحبها ويرغب فيها والأمر ينطبق تماما على الفنان** » ..

والواقع أن بيكاسو فى مرحلته الزرقاء كان يعبر عن شغفه بالانسانية فى شتى صورها .. انه يثبت لنا انه باختياره لتلك الموضوعات انما يقتفى أثر أسلافه من الفنانين الأسبان .. فتصوير الانسانية فى أشد حالاتها انحطاطا واثارة للاشفاق كان هو جوهر التصوير الأسبانى ..



عارية وعازفة موسيقية ١٩٤٢

القديم .. وانا باسلوبى الحديث » .. عموما كانت لوحات بيكاسو تتميز فى هذه الفترة بخلفية الصور الخالية تقريبا من التفاصيل المربكة لأن الفنان كان يلقى بكل ثقله على الشخص الموضوع مبرزا كل تحديد فى أمامية الصورة .

وفى الفترة التى عاشها بيكاسو فى مونتمارتر عقد صداقات مع اللاعبين المتجولين ـ ومع لاعبى السيرك .. وبدأ حضورهم يغزو اللوحات والاسكتشات الهامة التى سبقت لمرحلة التكعيبية مباشرة . واللاعبون المتجولون كما نعرف .. وان كانوا متجولين حقا .. الا أنهم متماسكون يحبون حياة الاستقرار العائلى ويستخدمون الحيوانات فى عروضهم . واذا نظرنا اليهم على أنهم منبوذون من مجتمعهم .. غرباء فى وطنهم .. فهو الانعزال أو الاغتراب ذو الطبيعة الأقل تراجيدية من الشحاذين والبؤساء الذين شغلوا فكر بيكاسو فى المرحلة الزرقاء .. ولذلك فالألوان الغالبة هنا هى الوردية .. أحيانا مختلطة بدرجات الأزرق الأثيرية .

وفجأة نجد ثورة أخرى .. حين تطالعنا فتيات أفينون ١٩٠٧ بملامحهن الافريقية .. والقسوة والخشونة فى حركاتهن .. **وحقا لم تثر لوحة فى الماضى من الجدل .. مثل ما أثارت لوحة فتيات افينون ..** لقد ذهل كل من ماتيس وبراك وأبوللينير وهم يرون الأسلوب الجديد .. **ان فتيات أفينون تشير الى بداية عصر جديد فى الفن ..** ويمكننا أن ننظر الى تلك اللوحة على أنها المعركة الجديدة التى يشنها بيكاسو لافتتاح الطريق الى الفن الحديث . فهى تقدم فكرة جديدة فى

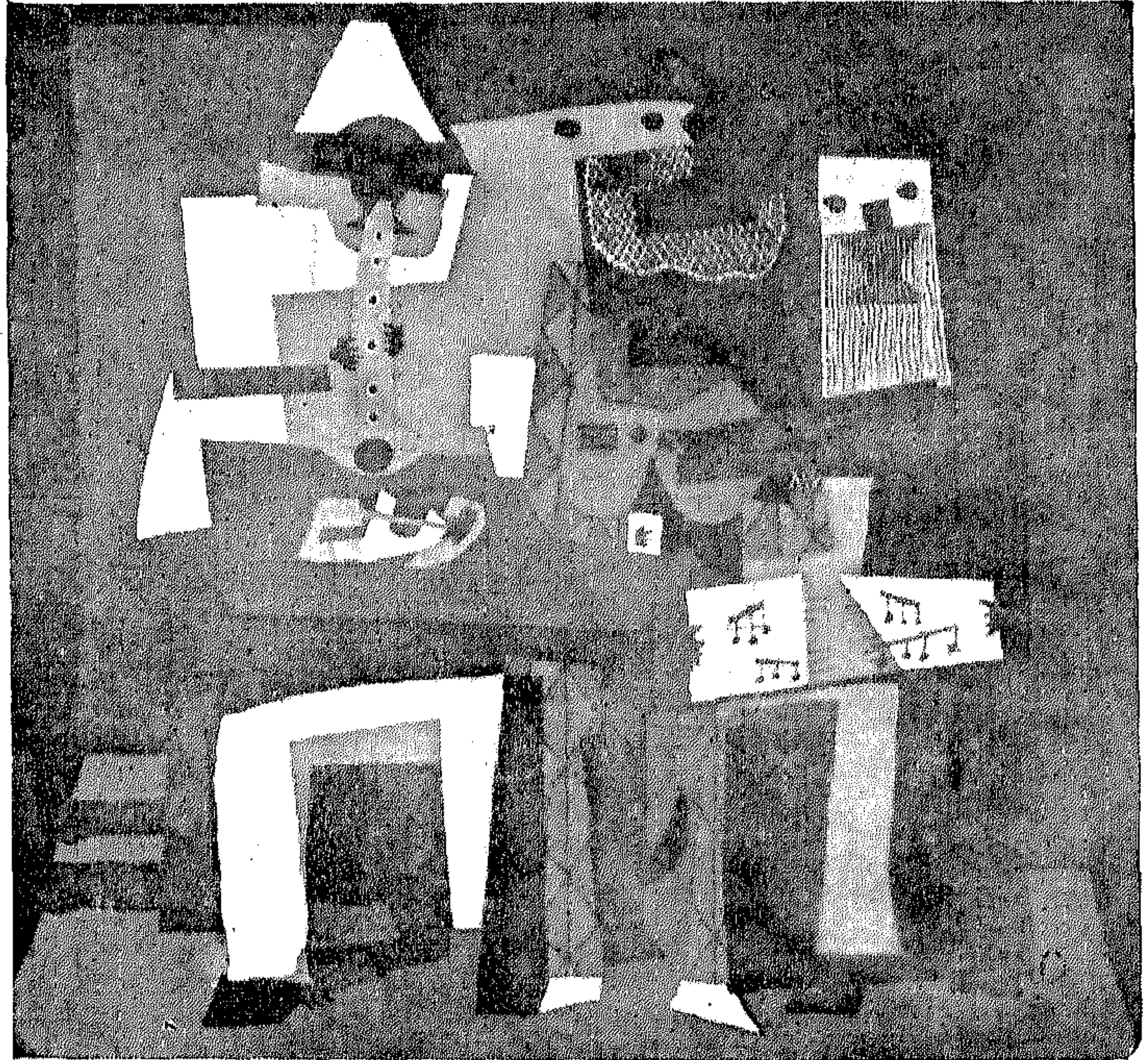
المضمون والأسلوب .. فالمظهر المرئى يفتح الطريق لما يمليه الخيال من انطباعات ومشاعر .. وتعتبر هذه اللوحة أول لوحة تكعيبية ..

ومن ناحية أخرى كان لفتيات أفينون وقع آخر .. فالكاميرا تغزو العالم .. وكان على بيكاسو أن يشارك فى معركة الرسامين من أجل البقـــاء .. ففى العشرين سنة الأولى من هذا القرن كان الرسام يسأل نفسه كل صباح .. هل تستحق رسومى البقاء فى مثـــل هذه الظروف .. أليس من الحماقة أن أرسم بيدى فى ساعات ما تســتطيع الآلة أن ترسمه فى ثوان .. ألا يستدعى الأمر البحث عن آفاق جـــديدة .. ووظائف جديدة .. ولغة فنية جديدة بعيدة عن امكانيات الكاميرا .. .

كان من الطبيعى أن تستغرق مشكلة الكاميرا الكثير من وقت بيكاسو .. وكانت النتيجة فتيـــات افينون التى جاءت بمثابة رد فعله الشخصى .. بل واول دفاع عن الفن فى معركته ضد الكاميرا . وعندما انضم بيكاسو الى هؤلاء المجاهدين من أجل الفن ضـــد الكاميرا .. وجد أن **الحوشية** (التى بدأت عام ١٩٠٣ وبلغت ذروتهـــا عام ١٩٠٦) غير كافية فى مثل هذه الظروف .. وعندما نادى بالتكعيبية مع براك ، انما كان يضع البذور الأولى للفن الحديث .. ويحدد أولى معالم الفن التجريدى .. **كانت التكعيبيـــة حينئذ تنادى بتوحيد أبعاد الصورة .. وتحليل الأشكال .. وتجزيئهـــا** ثم **تجميعها وتاليفها فى مسطحات وخطوط مستقيمة وزوايا حادة** .. ومن لوحات بيكاسو التكعيبية « **سيدة تجلس على كرسى** » و « **فتـــاة ايطاليـــة** » .. و « **ثلاثة موسيقيين** » .. هنـــا يبدو بيكاسو كما لو كان قد وضع العالم كله فى حقيبة وهزها بعنف فاختلط كل ما فيها من أشياء ثم عاد فجمع المداولات فى تركيبات جـــديدة دون الرجوع الى الترابط الطبيعى المألوف للظاهرة أيا كان نوعها .. ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان حرا فى ان يستخدم جزيئات من الكل عن عمد أو عن طريق المصادفة ثم يؤلفها فى موضوع جمالى دون الاهتمام بالعلاقات المألوفة فى الواقع الخـــارجى .. **وبهذا فتحت التكعيبية الطريق عريضا وطويلا امام كل أنواع التجريدية والسوريالية ..**

والواقع أن معركة التكعيبية ضد الكاميرا .. كانت تخوض فى كل يوم ميدانا جديدا .. ومغامرة مثيرة تعتمد طوال الوقت على ذكاء ونشاط كل من براك وبيكاسو .. الى جانب عواطف وانفعالات بيكاسو المزاجية التى كانت تعتريه بين الحين والآخر . لقد كان بيكاسو بحق الرجل المناسب لقيادة وتوجيه كل هذه التجارب لكى يخلق فى النهاية أشكالا جمالية هندسية حرة .. فالخط الهندسى عنده لم يكن أبدا هندسيا خالصا .. لكنه كان خطا متحـــركا .. ممتلئـــا بالحـــرارة والديناميكية .. بحيث يصبح الشكل كله فى النهاية حيا حافلا بالايماءات الكثيرة .. وبحيث يخيل للمتلقى أنه يسمع ضجيج الخطوط فى تلاقيها .. باختصار .. لم تعد اللوحة صامتة .

ان بيكاسو الشـــاعر الحالم .. والقديس الورع .. والشـــاب الثائر **الغاضب .. الحزين الهادىء .. كل هذه المتناقضات كانت تتصارع فى داخله .. فجاءت أعمـــاله التكعيبية احيانا غنائية حالمة .. واحيانا قاسية خشنة .. واحيـــانا ثائرة عارمة .. واحيانا حزينة هادئة** . وهو بذلك كله يترك لجوان جرى واميدى أوزنفانت الحرية فى ابداع أشـــكال معمارية خالصـــة طبقـــا لما تقتضيه نظرية التكعيبية .. **وسرعان ما تحولت تكعيبية بيكاســـو المتفردة الى المستقبلية فى ايطاليا .. والى الســـوريالية عند جيورجيو دى شـــيريكو** .. حتى أن الشعراء والرسامين الذين بدأوا الحركة الســوريالية وأهمهم أندرى بريتـــون



ثلاثة موســـيقيين ١٩٢١

وبول ايلوار أخذوا يهللون عام ١٩٢٤ للوحة « **امراة تجلس على كرسي** » ذات الأسلوب التكعيبي والتي رسمها بيكاسو عام ١٩١٣ .. « **انها تبدو كما لو كانت تنبعث من اللاشعور .. من عالم الأحلام** » .. فبيكاسو هنا يترك لخياله العنان .. فهو يمزج جزئيات جسد المرأة بخلفية الصورة.. بطريقة تكشف عن ايحاءات شاعرية ذات مغزى عميق .. ولكنها في الوقت نفسه ترتبط بالواقع بلمسة أخيرة تتمثل في الجريدة اليومية الفرنسية (لاجورنال) فالجريدة هنا في اللوحة تؤكد العلاقة الضرورية بين الحلم والواقع ..

على أننا هنا نجد تكعيبية بيكاسو ممتزجة بسورياليته .. بحيث يمكن النظر الى لوحة « **فتاة ايطالية** » ١٩١٧ على أنها مثال نموذجي لهذا الامتزاج .. فالحضور المزدوج .. يتمثل في وجهين للفتاة .. أحدهما أسود اللون .. والآخر لونه وردي .. والأشكال هنا تعامل على أنها كتل لونية مسطحة مزخرفة بتكوينات تشبه الأرابيسك .

وفي الثلاثينيات .. حوالي عام ١٩٣٢ حدثت بداية أخرى جديدة .. حقا لقد نضج بيكاسو فكريا وعاطفيا .. فهاهو يرسم لوحتيه الشهيرتين « **فتاة أمام المرآة** » ١٩٣٢ و « **الحلم** » ١٩٣٢ ويتجاوب بدون أى تحفظ مع الموديل العارية الجالسة على الكرسي.. هنا نجد الحضور المزدوج للشخصية .. والصورة المزدوجة نجدها مرة أخرى.. وفي عام ١٩٣٤ يفاجئنا بيكاسو بذكرياته عن أسبانيا بعد أن زارها في ذات العام .. فيرسم طقوس الذبح في حلبات المصارعة .. **انها في الواقع طقوس دينية وليست لونا من ألوان الرياضة .. وهو يوضح عن طريقها التناقض التام بين الحياة والموت .. بين الانسان والحيوان . بين الضوء والظل .. بين الفكر والغريزة .**

وفي أواخر الثلاثينيات وجدنا بيكاسو يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية.. وهي الفترة التي طالعتنا فيها « الجرونيكا » ١٩٣٧ بوجهها القاسي وملامحها الصارمة . انها كما قال بيكاسو تذكار للدمار .. انها صرخة الفزع .. مرة أخرى يحطم بيكاسو كل القواعد ففي ذات العام يرسم « **امرأة تبكي** » ورأس المرأة هنا مرسوم بطريقة مزدوجة .. وجه أمامي يتداخل فيه وجه جانبي .. أنها صورة مزدوجة تصور هلوسة سوريالية .. ان لوحة « امرأة تبكي » تصور ذروة العذاب الانساني .. وهي في نفس الوقت الفكرة الرئيسية في « الجرونيكا » ..

وفي الفترة التالية مباشرة كرر بيكاسو موضوعات ذات أشكال تدور حول الحرب والعذاب الانساني .. وعلى أى حال فقد رسم بيكاسو في الفترة فيما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ عدة لوحات.. وعرض بعض أعماله في الحفر وكلها توضح كراهيته العميقة للشر والحرب والدمار .. فلوحته « **الولد والحمام** » ١٩٤٣ .. تبدو للوهلة الأولى وكأنها ذات موضوع عادي ولكن اذا عدنا وتعمقناها نجد أنها تشير بكل اصرار الى قسوة الطفل واستعداده للقتال ، أما لوحته « **القطة والطائر** » ١٩٣٩ .. فهي ترمز الى كراهيته الشديدة للنازي .. وفي نفس الوقت تصور مدى اهتمام بيكاسو بالحيوانات .. فقد استطاع بيكاسو أن يخلق نوعا من التفاهم بينه وبين حيواناته .. بحيث أصبح من السهولة بمكان ادراك فضائل ورذائل الطبيعة الانسانية من خلال سلوك الحيوانات .. وفي السنوات التي سبقت الحرب مباشرة كان الخوف من حدوث كارثة تجتاح العالم ينعكس بشدة على أعمال بيكاسو .. وذلك في علاقات رمزية قاسية بين الانسان والحيوان ولوحته « **عارية مع عازفة موسيقية** » ١٩٤٢ تعد أضخم لوحة رسمها بيكاسو في أثناء الحرب

والحقيقة أن المضمون ليس جديدا .. فالمرأة المضطجعة .. وعازفة موسيقية تعزف لها ترددت كثيرا في لوحاته .. ولكن الجديد هنا أن الخلفية جريئة .. والمقعد بسيط .. والكرسي غير مريح .. ثم البرواز المفرغ للوحة.. كل ذلك يوضح مدى البؤس لا الرفاهية الذى تعيش فيه المرأة وكأنها في معسكر من معسكرات اعتقال النازي .

وفي عام ١٩٤٦ يفاجىء بيكاسو جمهوره ونقاده برسوم لفتاة ذات رقبة طويلة ووجه بيضاوي موضوع في اطار من الشعر المتموج .. **انه يعود مرة أخرى الى رومانسيته** .. ومعنى ذلك أن تغيرا قد حدث في حياته الخاصة.. ثم ينكشف الأمر .. فيعرف الجميع أن بيكاسو على علاقة بتلك الفتاة .. **انها فرانسو اجيلو** حبيبته التى تركته مدة عشر سنوات لتكتب بحرارة « **الحياة**



العنزة .. من البرونز

مع **بيكاسو** » .. وبعد ثلاث سنوات أى فى عام ١٩٤٩ .. تتلخص دراساته ورسومه وتجاربه فى بورتريه رائع لها .. والبورتريه يصور أيضـا **الحضور المزدوج** .. فوجه العاشـق يبدو فى بروفيل يرمز بلاشـك الى بيكاسو ذاته ... وطوال علاقتـه بفرانسوا كان بيكاسو غزير الانتاج خصب الخيال .. ففى هذا الوقت رسم حوائط قصر جريمالدى .. وصاغ عدة تمـاثيل منها « **قرد مع صغير** » .. و « **العنزة** » كما أنتج الفنى قطعة سيراميك .. والحق أن هزيمة بيكاسو وانبهاره بقوة الجمال الجسدى نجدها فى معظم أعماله فى تلك الفترة حيث يطالعنا وجه فرانسوا مشعا كالشمس .. ورقيقا كزهرة ..

ثم تبدأ المرحلة التالية بحفر على الحجر، وأهم انتاجه «**رقصة الباندريللا**» .. التى يعود فيها مرة أخرى الى ذكرياته فى أسبانيا « وايطاليا » ثم يرسم الى جوار ذلك عدة وجوه لعشيقته **جاكلين روك** التى احتلت مكانة فرانسوا جيلو . وتلت هذه الوجوه مجموعة من اللوحات تصور الفنان فى بيته مثل لوحته « **الاســتوديو** » ١٩٥٥ .. و « **الحمـــام** » ١٩٥٧ . .. وفى عام١٩٥٥ أيضا رسم بيكاسو متتابعاته على نساء الجزائر .. وهى المشتقة من نساء جزائريات **لديلاكروا** .

وفى عام ١٩٦٤ يرسم بيكاســو مجموعة من اللوحات عددها ٢٩ لوحة من الجواش والحبر الصينى .. وفيها يتضح أسلوبه الذى لازمه طويلا .. وهو الصورة المزدوجة .. (الوجـه من الأمام .. ومن الجانب) **ان الرسام هنـا مندمج فى لوحته .. وبيده الفرشاة .. ومجمـوعة الألوان .. والعينان تنظران الى اللوحة والى المتلقى بغموض .. انهما فى اتساعهما تبدوان وكأنهما ستبتلعان المتلقى لكى يدخل فى اجوائهما ويتمازج مع حيرتهمـا ويشارك فى عالمهما الغريب ان العينين هنا تفكران بجدية .. وبعمق .. وكان بيكاسو يعلن أن حياته كلها تتوقف على الفن ..**

والحق أننا كلما تأملنـا لوحات بيكاسو وجدنا أنه ينقل الينا كل ما يريد أن يقوله .. ان يده وغريزته الجمالية لم تخالف أبدا أوامر عقله أو خياله أو رؤياه .. أن أعمال بيكاسو منذ أن كان صبيا فى الثانية عشرة.. الى أن أصبح عجوزا فى الخامسـة والثمانين .. تصـور بالخط واللون والفراغ والكتـلة .. تاريخ الفن الحديث بشتى ظواهره، .وتصور تصميم القرن العشرين.. بكل ما عاناه من قلق.. وتوتر .. وحروب ، وتطلع الى حياة أكثر جمالا وحقا وخيرا ، وأملا فى أن تشرق الشمس مرة ثانية وتظل مشرقة الى الأبد .

روضة سليم

أبو العلا عفيفي
المفكر الصوفي الإسلامي

● هناك احس أبو العلا عفيفي وغيره من الشبان الباحثين بان من واجبهم القومي والعلمي اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمي واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .

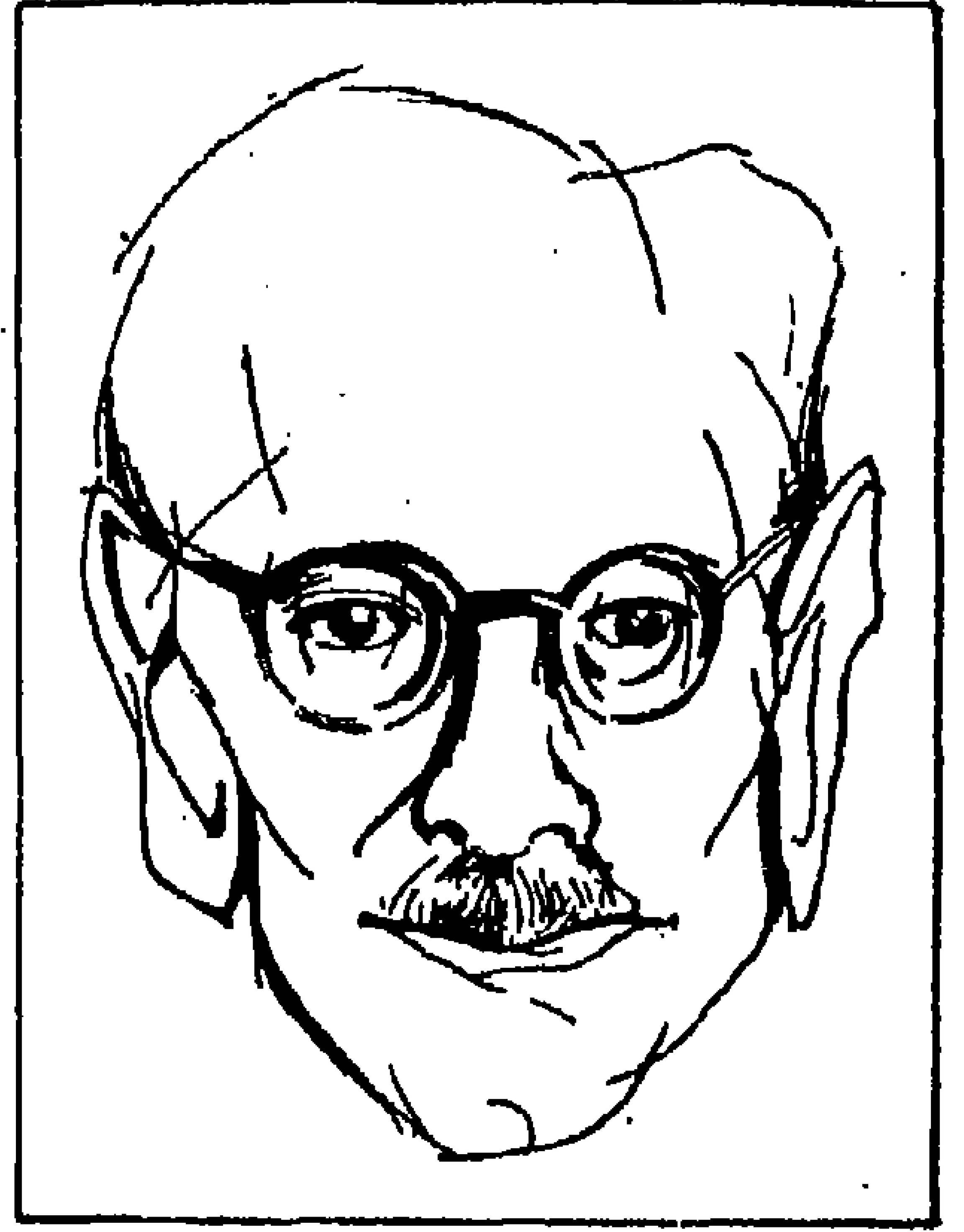


● كان يمتاز في كتاباته — وفي تدريسه أيضا — بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسلوبه في الكتابة متميزا بالدقة فلا تزيد في العبارة ولا قصور في المعنى فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما وأنموذجا يحتذى في الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

في الوقت الذى نشعر فيه باحتياج الى رؤية أكثر وضوحا لمعالم التراث الفلسفى الاسلامى ، والى مزيد من الدراسات العلمية الجادة فى ميدانه، من أجل استلهام ما فيه من صنوف القيم الروحية الخلاقة الدافعة الى التقدم العلمى والأخلاقى والاجتماعى ، اذا **بالموت يطوى فى السابع عشر من شهر أكتوبر الماضى عالما من أكبر علماء ذلك التراث** ، **وأستاذا جامعيا تخرج على يديه جيل كامل من دارسى الفلسفة ، عرفت له مكانته فى مصر والخارج ، هو الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفى أستاذ الفلسفة الاسلامية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية** سابقا ، فكان لوفاته رنة حزن شديدة عند تلاميذه وعارفى فضله ومكانته ، وفى سائر الأوساط العلمية والأدبية .

سيرة حياة

ولد أبو العلا عفيفى فى ٣ مارس ١٨٩٧ بالجيزة ، وأنهى دراساته فى دار العلوم سنة ١٩٢١ وكان ترتيبه الأول في التخرج . وقد مكنته



دكتــور أبو الوفا التفتازاني

دراسته فى دار العلوم من اللغة العربية وآدابها والدراسات الاسلامية بوجه عام ، مما سيكون له أثر واضح فى تكوينه الفكرى فيما بعد .

وعقب تخرجه مباشرة سافر فى بعثــة علمية الى انجلترا ، وهناك حصل على دبلـــوم الحكومة البريطانية فى التربية وعلـــم النفس سنة ١٩٢٤ ، ثم نال درجــة البكالوريوس فى الفلسفة من جامعة كمبردج برتبة الشرف الأولى سنة ١٩٢٧ .

وكان أبو العــلا عفيفى قد التقى فى عام ١٩٢٥ بالمســتشرق الانجليــزى المشــهور رينولد نيكولسون ، وأعجب به اعجابا كبيرا ، فارتبط به ارتباطا روحيا وثيقا ، اذ كان يرى فيه بحق **« صوفيا مخلصا فى تصوفه قبــل أن يكون عالما وباحثا فى التصوف»** ، «صادق الحدس فى فهم رموز الصــوفية واشاراتهم » ، وأنه « مهد الطريق للباحثين (فى التصوف) فساروا فيه آمنين من غوائله ، واتخذوا من شــخصيته ومنهجه وعلمه أنموذجا يفخرون بالاحتذاء به » .

هناك وجهه نيكولسون الى دراسة التصـــوف الاســلامى ، دراسة علمية منهجية ، **واختار له شخصية هامة من أبرز شخصياته هى شخصية الصوفى الأندلسى المتفلسف محيى الدين بن عربى**، والى هذا يشير أبو العلا عفيفى نفسه بقوله : « وكان لى حظ المساهمة فى دراسة مذهب ابن عربى بارشاد من الأستاذ نيكولسون عندما كنت مساعدا وتلميـــذا له فى جامعة كمبردج ما بين سنة ١٩٢٥ وسنة ١٩٣٠ ، وكتبت فى ذلك طائفة من البحـــوث باللغتين العـــربية والانجليزية » .

وجدير بالذكر أنه أثناء اقامته فى انجلترا فى المدة ما بين سنة ١٩٢٤ وسنة ١٩٣٠ اشتغل مدرسا بقسم الدراســـات الشرقية بجامعة كمبردج الى جانب قيامه بدراساته للدكتوراه .

ولما عاد الى مصر بعد انتهاء دراسته بكمبردج سنة ١٩٣٠ اشتغل بتدريس الفلسفة بالجــامعة المصرية (جامعة القاهرة حاليا) حتى سنة ١٩٤٢، اذ انتقل منها الى جامعة الاسكندرية ، واستمر فى هذه الجامعة الأخيرة أستاذا للفلسفة الاسلامية ورئيسا لقسم الفلسفة حتى أحيل الى التقاعد فى سنة ١٩٥٧ .

وظل أبو العلا عفيفى يواصل نشاطه العلمى بعد ذلك ، اذ عين أستاذا غير متفرغ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية منذ سنة ١٩٥٧ الى وفاته .

وكانت شهرته العلمية قد تجاوزت جامعاتنا الى الجامعات فى الخارج ، فانتدب أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بجامعة لندن فى العام الدراسى ١٩٤٩ — ١٩٥٠ ، وانتدب أيضا أستاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بكلية هاملتون بأمريكا سنة ١٩٦٠ — ١٩٦١ .

وكذلك شغل عضوية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى السنوات الأخيرة من حياته .

مكانته فى دراسات التراث الفلسفى الاسلامى :

كان أبو العلا عفيفى فى الحقيقة أحد الرواد الأوائل الذين كرسوا جهودهم للعناية بالتراث الفلسفى الاسلامى فى الجامعة المصرية .

وكان المستشرقون فى القرن الماضى وأوائل هذا القرن معنيين بهذا التراث على أساس من منهج جديد بالنسبة للشرقيين ، قوامه التمحيص للوقائع والتحليل والموازنة والنقد ، والربط بين المذاهب والآراء المختلفة . ولكنهم مع هذا لم يكونوا فى الأغلب منصفين لذلك التراث الى الحد الذى جعل بعضهم ينكر وجود فلسفة اسلامية بالمعنى الصحيح ، لأسباب من بينها التعصب للجنس أو الدين أو خدمة أهداف استعمارية معينة ، فجاء الكثير من دراساتهم لهذا غير متسم بالعلمية لافتقاره الى النظرة الموضوعية . **هناك أحس أبو العلا عفيفى وغيره من الشبان الباحثين بأن من واجبهم القومى والعلمى اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمى واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .**

ولم تطغ على تفكير أولئك الشبان الباحثين فى التراث ، ومنهم أبو العلا عفيفى ، مذاهب الفلسفة الحديثة والمعاصرة فى البلدان الأوروبية التى درسوا فيها بحيث تلغى شخصياتهم تماما وتجعلهم يعزفون عن النهوض بتراثهم الحضارى الذى ينتمون اليه ، بل انهم شرعوا ، بعد انتهاء دراساتهم فى أوروبا وعودتهم الى وطنهم ، يربطون بين هذا التراث وتلك المذاهب ، ليبينوا بالأدلة العلمية ــ لا العاطفية ــ سبق مفكرى الاسلام لبعض فلاسفة أوروبا فى كثير من أصول نظرياتهم الفلسفية ، وليبينوا الى اى حد كانت الحضارة الأوروبية مدينة للحضارة العربية فى العصور الوسطى . وجاءت هذه المحاولات فى وقت فقدت فيه الشعوب العربية أو كادت ثقتها بنفسها ، نتيجة استعمار أوروبا السياسى والثقافى لها ، فأعادت لها شيئا من الثقة المفقودة فيما يتعلق بأصالة وقيمة تراثها الحضارى .

وفتح الباب على مصراعيه بعد هذا لأفراد من الباحثين الجامعيين آمنوا مع الرواد الأوائل منهم أبو العلا عفيفى ، بالبحث العلمى المنظم الذى يجعل من دراسة التراث الحضارى واجبا قوميا ورسالة تقدمية . **أليس الماضى يفعل دائما فى الحاضر ؟** واذا كان الناس لا يشعرون بذلك أحيانا ، فيكون واجبا على العلماء المتخصصين تنبيههم الى هذه الحقيقة بما يكشفونه فى دراساتهم الأكاديمية من أوجه الارتباط بين ماضينا وحاضرنا ، ومدى قوة تأثير الماضى فى الحاضر ، بل وفى المستقبل أيضا . ان دراسات التراث ــ وهذه حقيقة نؤمن بها ــ من شأنها دائما أن تجدد للمجتمع نشاطه الفكرى ، وتشعره بشخصيته المستقلة المتميزة ، وتضىء أمامه السبيل ، فتتضح لأفراده الرؤية فى حاضرهم ومستقبلهم على السواء ، وتمدهم بطاقات روحية خلاقة لاحد لها خصوصا فى مجال الأخلاق والتهذيب الروحى للأفراد الذى هو أساس لازم لكل تقدم اجتماعى سليم .

أعماله العلمية : خصائصها ومجالاتها

ولكى تتضح مكانة أبى العلا عفيفى كرائد من رواد دراسات تراثنا الحضارى ، لابد لنا من أن نستعرض أعماله العلمية على اختلاف موضوعاتها .

لقد آثر الدكتور عفيفى أن يكرس جهوده لدراسة الفلسفة الاسلامية بوجه عام والتصوف الاسلامى بوجه خاص . وخلف لنا طائفة من الأعمال العلمية الممتازة التى تختلف من حيث موضوعاتها ، كما تختلف طولا أو قصرا ، وبعضها باللغة الانجليزية ، وبعضها ترجمات لكتب فلسفية ، وبعضها تحقيق لنصوص عربية قديمة مع التقديم والتعليق لها ، وبعضها فهارس أو ترجمة مصطلحات فلسفية ، وغير ذلك .

وجميع آثاره العلمية التى تركها ، سواء أكانت مصنفات أم ترجمات تدلنا على أن الرجل قد تهيأت له ثقافة فلسفية عميقة ذات مكونات متعددة ، وأنه قد تهيأت له قدرة نادرة ، من الناحية المنهجية ، على استجلاء غوامض الموضوعات التى يعالجها وتحديد معالمها . انه قد سلك فى الحقيقة طرقا وعرة شاقة فى دراساته، فلم يتخذ من موضوعات الدراسة الا ما كان مجهولا أو شبه مجهول لم يطرقه باحث من قبل،

أو طرقه باحث آخر وتركه غير محدد المعـــالم أو واضح القسمات من الناحية العلمية ، فجاءت أعماله العلمية لهذا متميزة بالاصالة والعمق ، لتضيف جديدا باستمرار الى المجالات التى تقع فيهـــا .

وكان يمتاز فى كتاباته ــ وفى تدريسه أيضا ــ بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسـلوبه فى الكتابة متميزا بالدقة ، فلا تزيد فى العبارة ، ولا قصور فى المعنى ، فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما ، وأنموذجا يحتذى فى الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

وتقع أعماله العلمية بوجه عام فى مجـــالات أربعة هى : التصوف ، وعلم الكلام ، والفلسفة الاسلامية (بمعناها الخاص) ، والفلســـفة والمنطق . فلنحاول تبيان جهوده فى كل منها :

(أ) التصوف :

« **لا يزال العمل فى ميدان الدراسة الصوفية فى أول شوط من أشواطه بالرغم من الجهود التى بذلتها طائفة من فضلاء العلماء الغربيين منــذ أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم** . وقد أتت جهودهم بأطيب الثمـرات فى النـــواحى التى عالجوها ، وهى ــ لسوء الحظ ــ قليلة اذا قيست بالنواحى العديدة الأخرى التى لم يكشف عنها بعد ، فلا تزال عشرات الكتب العربيـة فى التصوف ، بل مئاتها ، مخطوطة تنتظر من ينشرها نشرا علميا دقيقا ، ويدرسها دراسة تحليلية ، ويعلق عليها . ومن هذه الكتب أصول لا يمكن اغفالها والتجاوز عنها فى تاريخ نشأة التصوف وتطوره ، أو الكتابة عن التصوف فى عصر بعينه ، أو متصوف بعينه ، بل لا تزال العوامل التى يرجع اليها بعض المؤلفين نشـــأة التصوف وتشكيل العقائد الصوفية بحاجة ماســـة الى الدرس والتمحيص » .

هكذا صور لنا أبو العلا عفيفى نفسه ميدان دراسات التصوف ، وكيف أحس بمسئوليته فى المشاركة فيه مشاركة ايجابية ، وقد قدم لنا فيه الدراسات والبحوث التالية :

« The Mystical Philosophy of Muhyid-din Ibn - Arabi. Cambridge. University Press. 1939 »

وهى رسالة الدكتوراه التى لقيت ترحيبا وتقديرا فى أوساط الدارســـين من الغربيين والشرقيين ، وتعد الى الآن مصـــدرا هاما فى فلسفة ابن عربى ، وفيها محاولة علمية جديرة بالاعجاب لعرض آراء ابن عربى فى نسق مذهبى متآلف الأجزاء .

٢ ــ **فصوص الحكم لابن عربى** ، نشره وقدم له بمقدمة هامـــة عن ابن عربى ومصـــنفاته وأسلوبه ، وبين أهمية الكتاب فذكر أن بعض المستشرقين الذين كانوا قد كتبوا عن ابن عربى مثل **نيكولسون** و**ماسينيون** و**بلاثيوس** قد أغفلوا هذا الكتاب ، مع أهميته ، لتعذر فهمه حتى فى لغته ، فدعاه هـــذا الى نشر النص وتوضيح غوامضه بالتعليقات المستفيضة التى علق بهـــا عليه ، وهى تعليقات دالة على قدرة كاتبها على النفاذ الى أعمق معانى التصوف الفلسفى ، وعلى حل رموز الصوفية واشاراتهم ، نشر هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٤٦ .

٣ ــ ترجمة الى اللغـــة الانجليزية لكتاب **فصوص الحكم لابن عربى** مع تعليقات عليه ، قبل للطبع فى سلسلة جب التذكارية فى انجلترا .

٤ ــ **من أين استقى محيى الدين بن عربى فلسفته الصوفية ؟** بحث نشر بمجلة كلية الآداب ، المجلد الأول ، مايو ١٩٣٣ ، وطبع بمطبعـــة المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ١٩٣٤ .

٥ ــ **فهرست مؤلفـات ابن عربى** ، تحقيق وتعليقات .

٦ ــ **بحث ألقى بالانجلـــيزية فى مؤتمـــر المستشرقين** « The Works of Ibn Arabi » الثالث والعشرين بكمبردج سنة ١٩٥٤ ونشر مع تقرير عن المؤتمر بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية .

٧ ــ **محيى الدين بن عربى** ، فصل بالانجليزية للنشر فى كتاب « History of Muslim Philosophy » فى الباكستان

٨ ــ كتاب الفتوحات المكية لابن عربى ، بحث فى سلسلة تراث الانسانية التى تصدرها المؤسسة المصرية العـامة للتأليف والترجمـــة والنشر .

٩ ــ تعليق على مادة « ابن عربى » بدائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية .

١٠ — **نظريات الاسلاميين فى الكلمة** ، بحث نشر بمجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية ، المجلد الثانى ، الجـزء الأول ١٩٣٤ ، وهو بحث فى صميم التصوف الفلسفى ، وبيان المصـادر الفلسفية التى يمكن أن يكون قد استقى منهـا فلاسفة الصوفية فكرة **الكلمة** Logos التى عرفت عندهم بأسماء مختلفة مثل الانسـان الكامل ، والقطب ، والحقيقة المحمدية ، والعقل الأول ، وما الى ذلك .

١١ — **الملامتية والصوفية وأهل الفتـوة** ، القاهرة ١٩٤٥ ، وهو دراسة مذهب الملامتية من الصوفية من حيث نشأته التاريخية ، والصلة بينه وبين تعاليم الصوفية ، واهل الفتـوة ، والقسم الثانى من هذا الكتاب يشمل نص رسالة الملامتية للسلمى محققا .

١٢ — **فى التصوف الاسلامى وتاريخه** ، وهو طائفة من الدراسات التى قام بهـا المستشرق نيكولسون ، وترجمها أبو العلا عفيفى الى اللغة العربية ، وقدم لها بمقدمة قيمة ، وذلك بمناسبة الذكرى الأولى اوفـاة ذلك المستشرق ، نشر بالقاهرة سنة ١٩٤٧ .

١٣ — «Sufism as a Theory of Knowledge and Self-discipline.»
بحث بالانجليزية بتكليف من جامعـة الدول العربية للنشر بواشنطون بمجلة
«Atlantic Monthly.»

١٤ — **أبو القاسم بن قسى وكتابه « خلـع النعلين »** (وهو بحث هام عن صـوفى اندلسى سابق على ابن عربى ، وله مكانتـه فى تاريخ التصوف الفلسفى) .

١٥ —
«Rationnal and Mystical interpretation of Islam»
فصل من كتاب «Islam The Straight Path»
ظهر فى أمريكا سنة ١٩٥٨ .

١٦ — أثر الغزالى فى توجيه الحياة العقليـة والروحية فى الاسـلام ، بحث نشر فى كتاب الغزالى فى الذكرى المئوية التاسعة لميلاده .

١٧ — **شارح مجهول من شراح الرسـالة القشيرية** ، بحث نشر بمجلة الآداب بجامعـة الاسكندرية سنة ١٩٦٠ .

١٨ — **التصوف : الثورة الروحية فى الاسلام**، القاهرة ١٩٦٣ ، وهو آخر ما نشر الدكتور عفيفى من بحوث فى التصوف . وهو يصف لنا هذا الكتاب قائلا انه « محاولة لفهم التصوف وحياة الصوفية فى الاسلام كما استطعت أن أستجليها من أقوالهم ، وعرض عام للصورة التى يظهر فيها اختلافهم عن غيرهـم من طوائف طالبى الحقيقة كما يسميهم الغزالى فى فهمهم لهـذه الحقيقة وفى الوصول اليها » .

وهذا الكتاب فى الحقيقة أكثر كتبه أهمية فى الابانة عن آرائه الشخصية ، ويمثل تحولا فى حياته الفكرية اذ بدأ حياته كدارس للتصوف من ناحيته الأكاديمية فحسب ، ولكنه فيما يبدو لنا تأثر بدراساته الطويلة للتصوف فيما اتخذه لنفسه من موقف فلسفى خاص ، فبدأ فى هـذا الكتاب مدافعا عن الصوفية متبنيا لبعض وجهات نظرهم ، وحسبنا أن نذكر بعض نصوص منـه دالة على ذلك ، فهو يقول مثلا فى مقدمة هذا الكتاب : « ولكنى لم أر جزءا من هذا الميدان الفلسفى الروحى (**يقصد ميـدان الفلسـفة الاسلامية**) أكثر خصـبا واشراقا ، ولا أعمق اثرا فى توجيه الحياة الروحية فى الاسـلام من التصوف الذى يلتقى فيه هذا الدين مع غيره من الديانات العالمية الكبرى » . وهو يشعرك بتبنى وجهـة النظر الصوفية بتصريح أكثر فيقول ، « ولما كان التصوف فى نظرى أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الاسلام ، وتفسيرا عميقا لهذا الدين فيه اشباع للعاطفة وتغذية للقلب فى مقـابلة التفسير العقلى الجاف الذى وضـعه المتكلمون والفلاسفة ، والتفسير الصورى القاصر الذى وضعه الفقهاء ، كتبت هذه الصفحات لأبرز فيها بعض معالم الصورة التى يتلخص فيها موقف الصوفية من الدين والله والعالم . ذلك الموقف الذى رضيه الصوفية ، واطمأنوا اليه ، وطالبوا به أنفسهم ، ولم يطالبوا به غيرهم ، وسميت هذا الموقف « **الثورة الروحية فى الاسـلام** » لأن التصوف كان انقلابا عارما على الأوضاع والمفاهيم الاسلامية كما حددها الفقهـاء والمتكلمون والفلاسفة ، وهو الذى بث فى تعاليم الاسـلام روحا جديدة .. الخ » .

(ب) علم الكلام :

شارك أبو العلا عفيفى فى هذا الميدان بتحقيق نصين على جانب من الأهمية غير قليل فى دراسة العقائد الاسلامية ، فنشر :

١ ـ **جواهر الكلام لعضد الدين الايجى** المتوفى سنة ٧٥٦ هـ ، وهو صاحب كتاب **((المواقف))** المشهور ، فنشره لأول مرة (سنة ١٩٣٥) عن ثلاث نسخ خطية بدار الكتب المصرية مع تعليقات واضافات تشرح معانيه ، واقدم له بمقدمة . وهذا الكتاب مختصر لكتاب المواقف اكتفى فيه الايجى بذكر المسائل التى خاض فيها فى المواقف من مقدمات عامة ، ومن مبادىء كلامية ، وفلسفية طبيعية والهية ، ومن مباحث فى السمعيات وما الى ذلك ، مشيرا الى مذاهب المتكلمين والفلاسفة اشارات قد لا تزيد على مجرد الرمز أحيانا ، تاركا المناقشات الطويلة والحجج والاعتراضات والردود عليها جانبا .

٢ ـ **المغنى فى أبواب التوحيد والعـــدل للقاضى أبى الحسن عبد الجبار الأســدابادى المعتزلى** المتوفى سنة ٤١٥ هـ ، الجزء الثالث عشر ، فى **((اللطف))** ، حققه الدكتور عفيفى وراجعه الأستاذ الدكتور ابراهيم مدكور باشراف الأستاذ الدكتور طه حسين ، ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ويعد هذا الكتاب من أصول المعتزلة الهامة التى لا غنى عنها فى دراسة مذهبهم الكلامى .

(هـ) الفلسفة الاسلامية :

خلف أبو العلا عفيفى فى هـذا الميدان كتبا وبحوثا ومقالات لها قيمتها وأصالتها نذكر منها :

١ ـ كتاب **((البرهان))** من منطق الشفـــاء **لابن سينا** ، تحقيق وتعليقات ، نشر فى سلسلة أعمال ابن سينا .

٢ ـ مقــالة **((اللام))** من كتاب **((ما بعــد الطبيعة))** لأرسطو ، ترجمة حديثــة مع نشر ترجمة قديمة

٣ ـ **الأثر الفلسفى الاسكندرى فى رسالة حى بن تفطان لابن سينا (بحث)** .

٤ ـ The Jnfluenee of Hermetic Literature in Moslem Thought.

بحث نشر فى Rulletin of the School of Oriental Studies.

٥ ـ **الحب والخير والجمال فى فلســـفة ابن سينا** ، بحث نشر بمجلة الثقافة ٢٤ مارس ١٩٥٢ .

٦ ـ **الناحية الصوفية فى فلسفة ابن سينا** ، بحث مطول نشر فى الكتاب الذهبى الذى نشرته الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية بمناسبة العيد الألفى لميلاد ابن سينا سنة ١٩٥٢ .

٧ ـ **موقف ابن خلدون من الفلســـفة** ، بحث ألقى ونشر بمناسبة مهرجان ابن خلدون بالقاهرة .

٨ ـ عدة مقالات بالانجليزية **لدائرة المعارف** الاسلامية بباكستان .

(د) الفلسفة والمنطق :

قام فى هذا الميدان بترجمات أغنى بها المكتبة الفلسفية العربية ، كما ترك مصنفات ، بيانها على النحو التالى :

١ ـ ترجمة المدخل الى الفلســـفة تأليف كولبه .

٢ ـ ترجمة فلسفة المحـــدثين والمعاصرين تأليف ولف . أ .

٣ ـ ترجمة الفصل الثانى والعشرين من كتاب سارتون His tory of Science وهو الفصل الذى عنوانه [Aristoteleain Humanities]

٤ ـ العلم والفكر فى القرن التاسع عشر ، ترجمـــة فصل من دائرة معارف ((هامرتن)) بتكليف من وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٦١ .

٥ ـ المنطق التوجيهى .

٦ ـ مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والانجليزية والعربية ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القــاهرة ١٩٦٤ .

هذه نظرة عابرة لما ألف أبو العـــلا عفيفى أو ترجم فى ميدان الفكر الفلسفى فى الاسلام ، وغيره من الميادين ، يتبين منها كيف آثر دائما أن يطرق ما هو جديد وأصيل من الموضـــوعات فأغنى بذلك المكتبة الفلسفية العربيـــة . وأن الباحثين فى ذلك الميدان ، فى مصر وخارجها ، ليشعرون جميعا بالفراغ الكبير الذى تركه هذا الرائد العظيم ، عوضنا الله عن فقده خـــيرا ، وجزاه عن أمته وتلاميذه وعارفى فضله ومكانته خير الجزاء .

أبو الوفا التفتازانى

الفائزون بجائزة الدولة التقديرية



د . حسين فوزى

العام ١٨٨٢

عام لا تنساه مصر ... رآه من عاشوه شرا مستطيرا ويأســـا قاتما وجرحا قاتلا ولكن من يعرفون طبيعة هذا البلد الأمين قالوا : لا . فلم تكد تنصرم بضعة أعوام حتى افاقت مصر وبدات تنفض عن قدرتها قتام الركود ، وتزيح عـــن جذوتها رماد الخمود لتضىء النار المقدســـة من جديد .

لم يطل البيات الشتوى الذى تصطنعه مصر ازاء الصـــدمات العنيفة بل اتجهت الى مطالع الشمس تستقبل النور وتعطى الحياة .

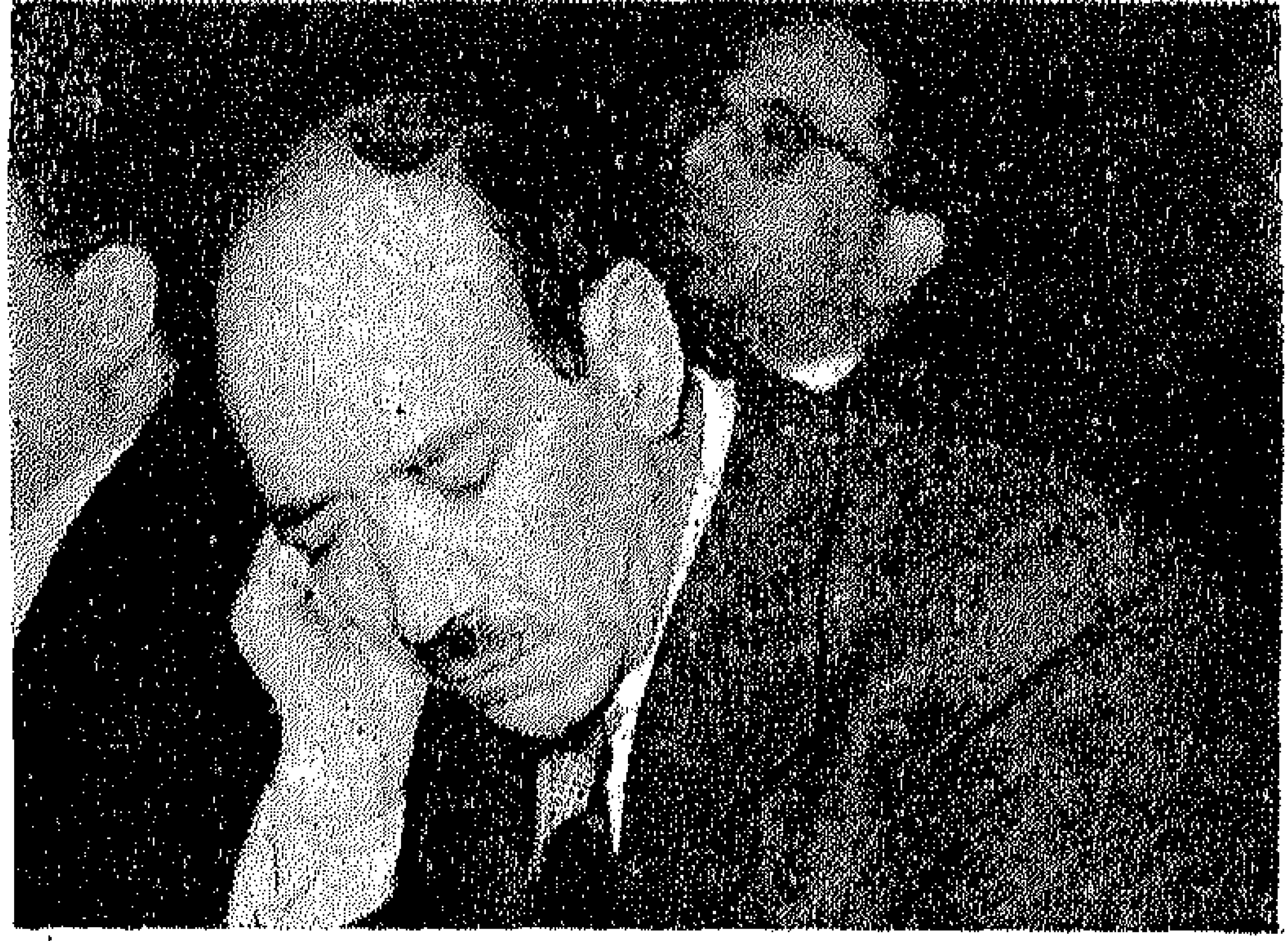
وكان لأبد لعملية البعث من زاد تزكو عليه وتؤتى ثمارها فبدأت فى اخريات القرن التاسع عشر ولادة الرواد فى كل ميدان ... كل ميدان .

ومن هؤلاء الرواد فى ميدانى العلم والفن .

الدكتور محمد عوض محمد　　　الدكتور حسين فوزى　　　الأستاذ أحمد رامى

واحد يدرس معالم الارض ويسبر اغوار النهر ويسير معه الى اقصى الجنوب ليعلم ويحـــدث ويروى ، وثان يدرس علوم البحار ثم يعود من رحلة العلم الشاقة ليتفيأ مجانى الأدب ومعانى الفن

دكتورة نعمات أحمد فؤاد



أحمد رامى



د . محمد عوض محمد

ويجد فيها روحا واستروحا ثم تشوقه الرحلة من جديد ولكنه فى هذه المرة يحلق فى سماء الموسيقى ويضرب فى أعماق التاريخ ... تاريخ مصر وكأنه **سندباد مصرى** .

فاذا بلغنا الشاعر (**أحمد رامى**) وجدنا مصر فى خاطره وفى دمه غنى لها أعذب الغناء وأرقه وأعفه وأسهم فى نهضتها الأدبية والفنية بالشعر والمسرحية والرواية والترجمة .

والثلاثة بينهم خط جامع فثلاثتهم يتميزون بالثقافة المتوسعة ذات الأعماق ... وثلاثتهم معروفون بتعدد المجالات وتنوع المعرفة وتعدد البصر باللغات واتقانها . كما مثلونا فى الخارج كل فى مجلاه .

ثم يجىء الأدب فيربط بينهم عند المقارنة وهم العلماء أصلا لقد رشح **الدكتور فوزى** العالم الطبيب لجائزة الأدب التقديرية فظفر بجائزة الفنون . أذن الفن هو السمة الغالبة وباسمه توج على عرشه الباقى .

اما **الدكتور عوض** رجل الجغرافيا وعالمها فقد كان للأدب خير ما وهب وابقى ما كتب وثلاثتهم أصحاب أساليب . . اسلوب روح وأسلوب قلم .

وقبل أن نشرع فى تقصى أعمالهم ، نبدأ بتعريفهم لو جاز أنهم فى مكانهم بحاجة الى تعريف .

الدكتور حسين فوزى

صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الفنون

قبل أن تطوى القاهرة صفحة القرن التاسع عشر استقبلت وليدها (**حسين**) وعلى التحديد فى ١١ يولية سنة ١٩٠٠ .

أما تعليمه فقد اطرد على النحو التالى :

محمد على الابتدائية — السعيدية الثانوية — مدرسة الطب المصرية التى نال منها دبلوم الطب والجراحة (١٩٢٣) .

وبعدها سافر الى فرنسا فنال دبلوم الدراسات العليا للأحياء المائية من جامعة تولوز ثم ليسانس الدراسات العليا فى العلوم الطبيعية من جامعة باريس .

والى مصر عاد ليعمل طبيبا بالمستشفيات الحكومية ثم تواكبت المناصب فكان مديرا لمعهد الأحياء المائية ، ووكيلا لمصلحة الأسماك وعميدا لكلية العلوم (جامعة الاسكندرية) وأستاذا لعلم الحيوان وأستاذا لعلوم البحار ووكيلا لجامعة الاسكندرية ثم وكيلا دائما لوزارة الثقافة والارشاد القومى .

وسفر لنا الدكتور حسين فوزى فى مؤتمرات كثيرة أهمها المؤتمرات العامة لليونسكو كما كان الممثل الدائم للحكومة فى اللجنة لكشف البحر الأبيض وقد أتيح له أن يطوف بالبلاد الأوروبية بعامة وغرب ووسط أوربا بخاصة وأن يزور من بلاد الكتلة الشرقية (الاتحاد السوفيتى والمجر وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا) .

ومن الشرق : الهند — سيلان — عدن — الكويت — عمان — تونس — الجزائر — المغرب — وشرق أفريقيا والشرق الأدنى كله .

وكانت عدته فى هذا الطواف فضلا عن العربية ، اللغات : الفرنسية ، الانجليزية — الالمانية .

فهو سندباد عصرى وسندباد قديم وسندباد مصرى وسندباد الى الغرب . والى جانب هذه السندباديات يقف كتابه التذكارى عن بعثة الباخرة مباحث فى المحيط الهندى وكتابه الشائق : الموسيقى السيمفونية وهو مصدر متعة وثقافة موسيقية لأجيال من قراء العربية . كما ساهم فى اخراج عدد من الكتب الموسيقية الهامة باللغة العربية .

وله المحاضرات العلمية والأدبية والفنية والبحوث الدارسة بالدوريات المختصة فى العربية والفرنسية والانجليزية والالمانية . حتى باب المقالة طرقه فى المجلات والصحف كالأهرام والرسالة والثقافة والرسالة الجديدة والمجلات الموسيقية المتخصصة والمجلات الفرنسية .

وللموسيقى أحاديثه الطلية بالاذاعة سواء فى البرنامج العام أو البرنامج الثانى الذى استحدث عندما كان وكيلا بوزارة الارشاد القومى .

وقد أصبحت أحاديثه الاذاعية الأسبوعية القيمة فى شرح وتحليل الأعمال الموسيقية العالمية من المعالم الثقافية الهامة لأعداد متزايدة من المستمعين .

وقد خلق أسلوبا فى النقد الموسيقى . (وخبرته بالموسيقى السيمفونية تمتد الى كثير من ثلاثين عاما متصلة ، فى عواصم الموسيقى : فينا وباريس ولندن وبرلين ومونيخ وسالزبورج ، والى محطات الاذاعة الهامة ، وخبرة الممارسة عزفا ودراسة للأصول .)

ومن الأعمال التى تمت فى عهد توليه منصب وكيل الوزارة ، **تنظيم أركسترا القاهرة السيمفونى** واحاطته لأول مرة بالامكانيات الفنية التى تؤهله للاضطلاع برسالته فى فتح منافذ الموسيقى الرفيعة أمام المستمع المصرى ، وتقديم الأعمال العربية الجيدة . »

● **انشاء كورال الأوبرا** من الشباب المصرى ليساهم فى تقديم الأعمال المسرحية الغنائية والموسيقية الكبرى للمؤلفين العالميين والمصريين .

وبذلك وضع الأساس لأهم عناصر الحياة الموسيقية التى لا غنى عنها لعاصمة عريقة تجمع تليد الحضارة وطريفها كالقاهرة .

وقد كان للدكتور حسين فوزى فضل المبادرة للتفكير والبحث والتدبير لانشاء المعاهد الفنية : **معهد الباليه ومعهد السينما والكونسرفتوار** ، فشكل لجان الدرس واتصل بالخبراء السوفييت والمجريين وغيرهم ، وبذلك أسهم بجهد أساسى فى ارساء التعليم الفنى فى البلاد على أسس أكاديمية عالية ، كما اقترن اسمه بالتخطيط البعيد المستنير لمستقبل الفنون فى البلاد ، سواء فيما يتصل بالتعليم الفنى المتخصص أو بأجهزة نشر الثقافة الفنية ووسائل الأداء .

● **انشاء معهد الفنون الشعبية (الفولكلور)** وهو أول جهد علمى تبذله الدولة لتسجيل الفنون الشعبية ليتخذ منها الفنانون مادة لمؤلفاتهم الأدبية والموسيقية والتشكيلية .

● **وضع أساس فن مسرح العرائس لأول مرة فى بلادنا** ثم اطردت خطاه فى طريق النجاح .

● **تكوين أول فرقة للفن الشعبى .**

● **احياء الفرقة القومية .**

● **اصلاح المسرح الشعبى وتطويره .**

● **انشاء مجلة (المجلة) وهى من كبريات المجلات المتخصصة الجادة .**

ولا ننسى في زحام الانجازات المشرقة التي وقف وراءها أن نذكر دعوته الطليعية الى انشاء **المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .**

هـذه الحياة المملوءة بالتكليف نعمت بالتشريف أكثر من مرة فحمل لها صاحبها وسام الاستحقاق **من الطبقة الأولى منحته له مصر الأم .**

ووسام الاستحقاق الايطالي من درجة كوماندور .

ولكن الوسام الأكبر في عيني هو كتابه « **سندباد مصري** » فهذا الكتاب ملحمة الشعب المصري . ففي هذا الكتاب تطالع مصر مشرقا نبيلا سيدا حوالي ٢٥٠٠ سنة حكمت فيها الأسر المصرية ثم توالت الأسر الأجنبية ألف سنة بعد هذا دون أن تفقد مصر استقلالها فالاستقلال لا يهون من شأنه قيام أسر أجنبيـــة على الحكم كالبطالسة والطولونيين والاخشيديين والفاطميين والايوبيين والمماليك انما مصر تفقد استقلالها عنـدما تنزل الى مرتبة الولاية وايالة والاقليم ..

ان الحاكم في كثير من البلاد الأخرى من جنس مغاير ولا يعني هذا تبعية البلد له بل تبعيته هو لها ، ولو تبريرا لوجوده . ان ابن طولون والاخشيد وكافور والمعز وصلاح الدين هؤلاء حكموا باسم مصر وتوسعوا في الفتح بطاقات مصر واسسوا الدولات يظاهرهم موقع مصر وثروتهـا وقدراتها الكثيرة مما لم يتوفر لهم في بلادهم الأصلية وبين أقوامهم .

ان البلد ليس الحاكم فحسب ... بل السماء والأرض والزراعة والصـناعة والتجارة والعمارة والفن والعلم والعـادات والتقاليد والروح والطابع وهـذا كله ظل **مصريا خالصا متميزا** بل مؤثرا في غيره بقوة شخصيتهـا وغلبة طابعهـا حتى سليم الاول افتقر وهو الغالب الى النفائس الحقيقية فانقض عليهـا في مصر وحمل الى الاستانة ما استطاع الوصول اليه فيها . بل أخذ فناني مصر وصناعها ولم يؤثر عنه انه أخذ فنانين وصناعا من مكان آخر في الشرق العربي .

ان أجنبية الحاكم ليس لها كل هذا الاعتبار الذي يحلو للبعض أن يصوره .. ان فرعون نفسه لم يكن كل شيء في الحكم .. ان قوته مسـتمدة من وجدان **(الكل المصري)** . لقد بلغ من قوة مصر في أعماقها انها كانت تسمي غزاتها وهم الغالبون « **المحرومين الفيرين** » .

كان المصريون من اوائلنا يعتبرون بعض الغزوات وفادة همجية دفعتها قسوة الطبيعة في بيئتها الى الوادي الأخضر وبهذا تكون مهمة مصر أقلمتها مثل غزوة الليبيين بل مثل غزوة الهكسوس الذين عنتهم مصر بكلمة (المحرومين) على الرغم من انتصـارهم واستيلائهم على الدلتا وهي صـفة توحي باعتزاز النفس المصرية بذاتهـا المعنوية والمادية .. بذاتها الحضارية حتى ولو غلبت سياسيا فغزاة مصر اما « محـرومون » يتطلعون الى الرخـاء المصري أو (برابرة همجيون) يطمعون في (الملك) المصري . ومن هذا المفهوم تنبع لفظة الهكسوس التي أطلقتها مصر على الآريين الذين هاجموها من الشمال الشرقي .

وعلى أن المصريين في كل الحالات ظلوا ، خلصـا ، يحتفظون بصفاتهم الأصيلة ويواصلون عملهم الحضـاري فالخلق والابتداع والتفنن هوى مصر وهوايتها ... منذ القدم . أما الحـكم فلم يكن يهمها منـه الا العدل فيها والتعفف عن أموالها أو عدم الجشع والسطو . كان الحكم في نظرها مهما بلغ وظيفة ادارية لا فن فيها حتى لتسميه في سخرية لا تخفى (**الضبط والربط**) .

ان السلطان الحقيقي في عين مصر هـو الفنان الذي لا سلطان لأحد عليه ولو كان من أهل الحرف . الواحد من هؤلاء اليدويين (معلم) ولمعلميته أصول وتقاليد وله احترام خاص وسمت معين .

وفي الكتاب قيم تاريخية وحقائق لعل أهمها ما يؤكده العلمـاء من (أن المصري الذي انعزل في واديه الخصب وسط الصحراء والهضـاب والجبال والبحار ، احتفظ بطابعه الاثنوغرافي ، غير مشوب في أغلبه ، الى يومنا هذا . فان بضـع مئات الآلاف من أهل الشعوب التي اعتدت على مصر أو استقرت فيها وعاشرت أهلها واختلطت بهم ، **ما لا يمكن أن تكون أكثر من قطرات ماء في بحـر خضم من بشرية مصرية أصيلة .**)

ويهيب كتاب سندباد مصري ، بنا ، أن نعرف أسماء أمكنة بعينها منتشرة على جوانب (وادينا) لها أهميتها في تلمس طريق الحضارة ومسالك التـاريخ الطويل الذي عاشه أسلاف أسلافنا منذ فجر الانسان .

وهي أسماء لا يصح أن تبقى غريبة عنا ومتاحف العالم أجمع تحتفظ بأسمائها ، وبغير قليل من آثارها . حضارة **البـداري وديمه وكوم أوشيم والفيوم ونقاده والعمرة** ووادي **حوف والمعـادي** وحضـارة **الواحات** الداخلة والخارجة .

(وأهم من كل ذلك أن تعـلم أن **المصري ، من أول العصر الحجري الوسيط ، يتجه اتجاها حضاريا مميزا تختص به مصر .**)

وان العصر الحجري الحـديث في مصر كان (سابقا بزمان سحيق على حضـارة العصر الحجري الحديث في أوروبا ، ومعنى ذلك أن أعظم خطـوة من خطـوات تطور الانسانية حدثت غالبـا في وادي النيل الادنى قبل أي مكان آخر .)

لم يكن الدكتور حسين فوزي مؤرخا جامـدا يرصد الحقائق الجامدة بل كان مصريا يكتب في حنان وولاء ووفاء وحب عميق .

جبلة الحياة في هذا الشعب هي الحضارة نفسها .. فهو ، في شعوب الأرض طرا ، مثـال رجل الاستقرار والسلام .. ومع ذلك لم يمنح السلام والاستقرار في تاريخه **الا قليلا** ..)

وفى الكتاب قصص :

اقرا قصة زيارته للمتحف البريطانى .

ومن أجمل فصول الكتاب وأشجاها فصل (**القيراط الخامس والعشرون**) هذا الفصل الذى عثر فيه الدكتور فوزى على حسبة (بسيطة) من صدر الدولة المملوكية فى عهد السلطان المنصور حسام الدين فى أواخر القرن السابع الهجرى (٦٩٧ هـ) وتقول هذه الحسبة بأن الروك الحسامى قسم مصر الى أربعة وعشرين قيراطا ، أربعة للسلطان وعشرة للأمراء والاطلاقات ، وعشرة للجند !

ثم يتهدج صوت المؤلف حين تبلغ مرارته حافة الكأس فيقول فى سخرية مصرية ممرورة (قد تتغير أرقام المعادلة ، يعدلها الولاة والملوك والسلاطين ... وقد يدخل فى الحسبة الباشا العثمانى ، والباب العالى ، والاستراتيجوس الرومانى والخواجات ، وصرة الأراضى المقدسة وغلالها .. وديون الخديوى اسماعيل ، ولكنها تظل معادلة صحيحة ، طرفها الثانى لا يتغير ، فهو أربعة وعشرون قيراطا .. وتلك ميزة النظريات الرياضية **الثابتة** على مر الدهور البساطة والدقة . معادلة **الاقتصاد المصرى ، المالية المصرية ، تدخل فى حكم قوانين الطبيعة** . كالنظرية الذرية ، وقانون تمدد الغازات ، والجاذبية الأرضية ، هى شىء يعادل ، فى دقته وثباته ، حساب درجة تجمد الماء المقطر تحت ضغط جوى واحد .)

هل عرفت نصيب الشعب المصرى من خيرات أرضه ونيله وشمسه ، السؤال من عند المؤلف الحزين . ومنه أيضا الجواب :

انه القيراط الخامس والعشرون ، ومكانه .. مملكة السماء ! .

وفى الكتاب طرائف لوجاز للمضحكات المبكيات ان تطرف أو تروق .. يصف المؤلف الأتراك رجال الدولة (العلية) فتجىء الصورة كما تعرفهم (جفاة غلاظ أرذال يتهالكون على المال ويجرون وراء الرشوة ثم يقبلونها مع الغطرسة .)

وفى الكتاب صداقات مصرية وأجنبية يصلك الكتاب بهما كما وصلنى بالرحالة (**فولنيه**) وبالعلامة (**اميلينو**) وبالفنان الانسان (**شاتوبريان**) وبالمؤرخ (**جيمس هنرى برستيد**) .

ليس غريبا ان يحيى صاحب الجائزة التقديرية فى فى الفنون ، أن يحيى فى كتابه (**سندباد مصرى**) ثلاثين قرنا من الفن المصرى عاشت برغم الاضطرابات والثورات والغزو الهكسوسى والرزء الفارسى والحكم المقدونى والرومانى . أليست هذه هى الأعجوبة الحقة فى تاريخ الفنون الانسانية كلها ؟ .

ان مصر وتاريخها كان موضوع كتاب سندباد مصرى ..

كان محرابا والكتاب صلاة .

بورك المحراب وبوركت الصلاة .

الشاعر أحمد رامى

صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الادب

ولد بالقاهرة سنة ١٨٩٢ وتلقى علومه الأولى بالمحمدية الابتدائية فالخديوية الثانوية ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التى نال الدبلوم منها سنة ١٩١٤ كما نال الدبلوم فى اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس سنة ١٩٢٤ فاصبح يتقن اللغات : الانجليزية والفرنسية والفارسية .

وعاد رامى الى مصر فتقلب فى عدة وظائف فمن مدرس الى امين مكتبة الى وكيل دار الكتب الى مستشار فنى للنواحى الأدبية بالاذاعة .

وقد أوفد للعمل فى مكتبة عصبة الأمم بجنيف سنة ١٩٣٨ فقضى هناك ستة أشهر . وزار رامى غير فرنسا وسويسرا ، انجلترا والمانيا .

ورامى الشاعر له خمسة دواوين أولها سنة ١٩١٧ وآخرها سنة ١٩٦٥ يجمعها « **ديوان رامى** » ففى كل طبعة جديدة لهذا الديوان كان صاحبه يصفى شعره وينحى منه ويثبت الأصلح كما كان يفعل **الفريد دى موسيه** .

وأظهر ما يميز (**رامى**) شاعرا أنه تعفف على المدح وعف عن الهجاء حتى الغزل فى شعره لا يتعلق بالأوصاف الحسية والجسدية ولكنه شوق وحرمان ولقاء وأحلام وحدة ... بل الرثاء له خاصيته فى شعره فليس فى رثائه معان عامه فهو لم يسكت الطير ولم يحجر الشجر ولكن الرثاء عنده كالغزل : لوعة وحنين وافتقاد .. فكأنه غزل فى الميت .. ولامرما كان الشريف مثلا أغزل شاعر وأرثى شاعر .

والمرثية عند رامى لا تصلح أن تقال فى غير صاحبها لخاصيتها .

والقصيدة فى شعر رامى وحدة متكاملة فهو يعيب مذهب (بيت القصيد) وهو يؤثر القافية العربية ويرى فيها عماد البناء فى الشعر . وقد حافظ عليها فلم يعترف بالشعر المرسل أو المزدوج أو تقسيم القصيدة الذى يعد خروجا عن النظام المألوف لا سيما وأن موسيقية الشعر العربى تغرى الشاعر بها ، بحوره الستة عشر وما يتفرع منها وهو حوالى ١٤ حين تقصر بحور الشعر الغربى على خمسة أبحر .

وأسلوب رامى صورة منه ومن ثم فهو اسلوب حينا ضاحك سعيد وأنا دامع حزين . وهو تارة هادىء راض

وتارة يعلو نبضه ويشتد وجيبه . وهو فى كل حالاته سهل رضى غير الفاظ قليلة ليست سهلة وليست متقعرة . وقد حاولت استقصاءها فى الديوان كله فلم تأخذ عينى غير اثنى عشر لفظا هى :

بديدا - حاصب - حلأتها الأيدى - المدجان - ميسود سديم - خضرم يتهور - مهيع - اكرى - نثا ضوءه - سجوم - يلوب .

ومنها الذى اذا استقرأناه مثل (مدجان - حاصب - بديدا) وجــدناه قد اقتضاه تحكم القافية والتفاعيل وضرورة الأوزان أو ربما كان لواذه الى مثل هذه الكلمات الغريبة لاحداث الدهشة الجمالية .

على ان دور رامى الحقيقى انمـا هو فى « الاغنيـة المصرية » بما طور واستحدث وخلق . فرامى هــو رأس المدرسة الرومانطيقية فى الغناء .

ان الغناء المصرى قبل رامى لم يكن ينقصه الصوت الجميل الرائع ، ولم يكن ينقصــه كذلك اللحن الشجى الطروب ، ولم يكن ينقصه أيضــا الأداء الفنى الممتاز ولكن كل هذا أخل به وهون منه اللفظ السقيم والخيال المريض ، والمعنى المهيض ، والصورة العارية .. فلما زف رامى الى الصوت واللحن عرائس الشعر وبدع الأدب ، سما الغناء وارتفع المغنى بجناحى الادب والموسيقى الى سماء الفن الرفيع وكان من قبل لا يزيد عن مسلاة للتلهى او ملهاة للتسلية ، او اداة للفرح لعلهـا أيسر تكاليفه وان كانت ازهى مباهجه .

وقد سار رامى فى طريق الغناء فالف المونولوج الغنائى كما اذاع رامى الديالوج الغنائى أيضا .

وقد دخل رامى على الزجل شاعرا فهو لم يأخذ فيه الا بعد أن أصدر دواوينـه الثلاثة ومن ثم أدخل بحور الشعر وأوزانه فى زجله بل لقد استعمل فى أزجاله جميع بحور الشعر وتفاعيله .. بل خلق تفاعيل جديدة لتتساوق مع اللحن مثل :

شاكى

ومين بيسمع منى

باكى

ومين بيسأل على

وهو بحر الدوبيت .

كما تلمح التصريع والتثنية والتثليث فى :

هلت ليالى القمر

، رق الحبيب

، سهران لوحدى

، فاكر

والابحر اذا اختلفت يكون بينها جامع خاص مثــل مزج الالوان عند الرسام وهكذا الشأن عند رامى .

والمونولوج بصورة وألوانه اذا صيغ من بحر وأحد لا يمل .. لهذا ينوع ليطرف .

وهو فى اغانيه يؤمن بالوحدة ، فالاغنية عنده فكرة مطردة ونتيجة فى الآخر . والوحدة لازمة للأغنية لزومها للتابلو . كما تمتاز أغنيته بالتسلسل حتى لو انك رفعت منهـا بيتا أو بيتين لانهارت ولا كذلك الذى رثا فتغزل أولا .

وهو لا يطيل بتأثير العصر وبتأثير روحه هو وجوه .

وأغانيه فيها من المعانى ما لم يسبق اليه ولا يهون منها أنها انسافت الى زجل ، فان الزجل أو الشعر المقفى ليس الا أداة تعبير . والمعول الاكبر على الصورة ، على الأحساس الدافىء الموحى .. على الحياة المبثوثة فى القطعة كائنة ما كانت هذه القطعة قصيدة أو طقطوقة .. سواء .

وكما أن احب البحور الى رامى فى القصيد ، (بحر الخفيف) الذى نظم منه نحو نصف ديوان مع أنه من أشق البحور على المبتدئين لأن تفاعيله غير مرتبة ، فان أحب البحور اليه فى الأغانى بحر (المجتث) ومنه معظم مطالعه كقوله :

وقفت اودع حبيبى

غلبت اصالح فى روحى

هلت ليالى القمر

جددت حبك ليه

كما أنه يحب « **مخلع البسيط** » ومن هذا قوله :

النوم يداعب عيون حبيبى .

وحين كانت الأغنية قديما من بحر واحد ترى « رامى » يمزج البحور فى الأغنية الواحدة كما يمزج الفنان الاكبر الوان الشفق فلا تدرى متى بدأ اللون احمر ومتى انتهى قرمزيا . فأغنيــة (**غلبت اصالح فى روحى**) مطلعها من (المجتث) ووسطها من « **مخلع البسيط** » كقوله (**صبحت اشكى منك لروحى وفضلت اخبى عنك جروحى**) بحيث يحلو تسلسل هــذه القطعة من بحر الى بحر فى غير اعتساف .

ولعل مزجه البحور وتسلســله فى النظم من حيث هو بناء .. من حيث هو تفاعيل .. من حيث هو قواف ، يغرى اللحن بالتسلسل فى الانغام ..

وأغانى رامى فيها رقرقة وهفهفة وعذوبة آسرة ولا تخلو من شجى ونواح . **واغانيه النابعة من قلبه ، لا تلك التى تمليها الاقلام ، تحس معها انها فصل من تاريخه ، وذكرى من ماضــيه ، وحلم لحاضره ، وامــل لآت من ايامه قريب .**

وأغانى رامى فيها تحرق وظمأ وحرمان سعيد لو صح هذا التعبير فان الشاعر يصرح فى أكثر من موضع بأنه راض بالظمأ قانع بالجفا بل جاء عليــه وقت قال فيه « **حتى الجفا محروم منه** » .

لولا وفاء الصفحات المقدرة لى فى هذا العدد لاسترسلت فى تحليل فن رامى شعرا وغنـــاء . فلننتقل الى نقطة أخرى .

أسهم رامى ، الى جانب الأغنية ، فى نهضة المسرح فقدم له مسرحية (**النسر الصغير**) وهى مترجمة عن الشاعر الفرنسى **روستان** .

ثم ترجم (**فى سبيل التـــاج**) عن **بونساد** وترجم ١٥ تمثيليـــة ، وقد مثلت كلهــا ولكن لم يطبع منها غير **سميراميس** الذى يمتاز فيها بقـــدرته على اعطاء صورة حلوة بجمل قصيرة مكثنزة .

وترجم **أوبريت عايدة** .

وترجم رامى عن شكسبير (**هاملت**) و (**يوليوس قيصر**) و (**العاصـفة**) كما ألف للمسرح (**غرام الشعراء**) وهى ليست رواية كاملة بل هى فصـــل من ثلاثة مناظر أهم ما فيها الحوار .

وألف رامى للسينما (**وداد**) التى استوحاها من ألف ليلة وليلة . كما ألف (**دنانير**) .

واسهم فى النهضة المسرحية بوضع الحوار أو الأغانى لأكثر من ثلاثين رواية سينمائية .

وفى **الترجمة تعد رباعيات الخيام** أظهر عمل لرامى فى هذا المجال . ترجم رامى رباعيات الخيام عن الأصل الفارسى لأول مرة وكانت الرباعيات قد ترجمت قبلا فى مصر ولكن عن الانجليزية . وقد ترجمت الرباعيات فى العراق عن الفارسية بعد ترجمة رامى لها اذ تلاه الزهاوى والصافى النجفى وحامد الصراف وعبد الحق فاضل .

وقد صدرت من ترجمته حتى الآن احدى عشرة طبعة ولهذا دلالته على تقبلها وإيثارها .

وقد شغلت رباعيات رامى النقد طويلا على انهـــا مهما تباعدت الآراء فيها أو تلاقت فان فيها نفحة من روح الخيام وظلا منه .. من طول معاشرة الشاعر له فى آثاره ولغته واهتمامه به وحبه له **ولعل (رامى) كلف بالخيام لأن فيه منه أشباه فشاعر الفرس قدرى مثله .. طروب مثله .. غنائى مثله .. والأرواح جنود مجندة** .

ورامى ، كالدكتور فوزى ، قاهرى صميم عرف الأزقة والحارات والجوامع والمحيا ومن ثم صور الحب ومشاعر الشعب بمصريته ودمه ، وزجله زجل (**بلدى**) صميم فيه روح ابن البلد ولماجيته ، وهو من هذا أقرب ما يكون الى العربية الفصحى ... بل هو عربية فصيحة غير مشكولة . وعلى معرفته المتوسعة بالانجليزية والفرنسية والفارسية فان أدبه لم يشبه لوثة أجنبية .

هــذا هو الشاعر الفنان المصرى احمد رامى صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الأدب .

الدكتور محمد عوض محمد :

صاحب جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية .

ولد بمدينة المنصورة ســـنة ١٨٩٥ . وفى مدرسة المنصورة الابتدائية تلقى علومه الأولى فالعباسية الثانوية بالاسكندرية فالمعلمين العليا ونال دبلوم مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٢٠ ، ثم سافر الى انجلترا وهناك حصل على بكالوريوس الآداب مع مرتبـــة الشرف ١٩٢٤ ثم الماجستير ١٩٢٦ أما الدكتوراه فقـــد نالها من جامعـــة لندن .

وعنـــد عودته الى مصر شغل وظيفة مدرس بآداب القاهرة ١٩٢٦ فأستاذا مساعدا ١٩٢٨ ثم استاذا سنة ١٩٣٨ وبعد هذا مديرا لمعهد الدراسات الأفريقية ١٩٤٨ ــ وهو المعهد الذى انشأه ســـنة ١٩٤٧ باسم معهد الدراسات السودانية ــ فوزيرا للتربية والتعليم ١٩٥٤ .

لقـــد قضى الدكتور عوض أربعين عاما فى التعليم الجامعى (١٩٢٦ ــ ١٩٦٦) ولا يزال يمارس التدريس كأستاذ غير متفرغ بكلية آداب القاهرة .

لم ينقطع عن التدريس فى اى وقت طوال هـــذه المدة سواء أكان أستاذا أم رئيسا لمعهد أو مديرا لجامعة أو وزيرا .

وقد جمع الدكتور عوض فى شـــخصه رجل الجامعة ورجل الدولة معـــا فسفر لهما فى المؤتمرات العلميـــة والأدبية .

كما مثل فى المجـــال الأدبى فى مؤتمرات نادى القلم الدولى سنة ١٩٣٤ (أدنبرة) ، سنة ١٩٣٦ (بونيوس ايرس) ، ١٩٣٧ (باريس) . وكان ضيف الشرف فى مؤتمر طوكيو ١٩٥٧ وأوسلو سنة ١٩٦٤ .

وفى المجال الدولى أيضـــا ظهر على مسرح الأحداث مستشارا لوفد مصر فى مؤتمر سان فرانسسكو ١٩٤٥ ، ورئيسا لقسم العلوم الاجتماعية فى منظمـــة اليونسكو ١٩٤٦/١٩٤٧ وهو الذى وضع الأسس والنظم لهـــذا القسم ، وعضوا فنائب رئيس فرئيس وفد مصر فى مؤتمرات اليونسكو ١٩٤٨ والى عدة سنوات أخر .

وقد انتخب الدكتور عوض ليكون عضوا فى المجلس التنفيذى لليونسكو ١٩٥٤ ــ ١٩٦٢ ثم رئيسا له بعـــد هذا ١٩٦١ ــ ١٩٦٢ .

كما كان عضواً فى لجنة منع التفرقة فى الأمم المتحدة منـــذ عام ١٩٥٣ الى الآن ورئيســا للجنة فى السنوات ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ .

وقد انتدبتـــه منظمة العمل الدولى بجنيف ١٩٦٣ لمعاونة حكومة السودان فى معالجة مشكلة استقرار البدو فى منطقة (البطانة) .

كما اختارته الأمم المتحدة مقررا خاصا فى مسألة الرق وتجارة الرقيق ومن جهوده فى هـذا المجـال التقريران الضافيان اللذان قدمهما عامى ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ .

وهى مكانة دولية لا يبلغها الا الأفذاذ متعددى القدرات والثقافات .

ان الـكرة الأرضية التى تخصص الدكتور عوض فى جغرافيتها قد رآها الدكتور عوض رأى العين اذا استثنينا شرق أوربا واستراليا . فقد رأى الأمريكتين ورأى بلاد الشرقين الأدنى والأقصى كما ذرع افريقيا طولا وعرضا .

ومن الغريب أن وسع نشاطه بعد هذا كله الكتابة للمجلات والصحف فنشرت له ونشرت عنـــه الرسالة والثقافة والهلال والأهرام والأخبار ومجلة الجمعيـــة الجغرافيـــة فى مصر وفى نيويورك ومكتب العمل بجنيف ومجلة الشرق الأوسط بواشنطن .

وله فى المكتبة العلمية كتب اهمها :

● ١ ـ **نهر النيل** (١٩٣٠) وهو مرجع رئيسى فى بابه

● ٢ ـ **سكان هـذا الكوكب** (١٩٣٥) وهو دراسة ديموغرافية للسكان فى جميع الأقطار . وقـد وقف عند مصر وقفة طويلة يتعمق أســباب نمو السكان مع كثرة الوفيات انخفاض مستوى المعيشة وما ينجم عن هــذا الوضع من مشاكل اجتماعية .

وقد ارتفع صوت الدكتور عوض ســنة ١٩٣٦ بدعوة الساعة أى تنظيم النسـل فكان سابقا بثلاثين سنة شأن المصلحين فى قومهم الذين تكشف قوة الرؤية عندهم أبعادا غير منظورة فى حينها .

● ٣ ـ **السودان الشمالى** : وهو الكتاب الذى نال منه جائزة الدولة للعلوم الاجتماعية ١٩٥٠ وهو بهـذا الكتاب قد شق أرضا جديدة اذ لم يكن هناك كتاب عن السودان الشمالى . حتى كتاب الغرب كانوا قد قصروا عنايتهم فى ذلك الحين على السودان الجنوبى .

٤ ـ **الاستعمار** .

وحين عرض للاستعمار وطرائقه فى هذا الكتاب ضرب امثلة مستقاة من حوادث التاريخ مما يتعذر على القارىء أن يعثر عليه فى كتب التاريخ المتداولة . وعلى الأخص فى المؤلفات الانجليزية وهى النوع الشـــائع فى البلاد العربية .

وقد نبه فى هذا الكتاب الى خطر الاستعمار الصهيونى باعتبار خطره اشد واضخم من أى خطر آخر تتعرض له البلاد العربية اليوم ومع هذا لا نكاد ندرك هذه الحقيقة .

وليست هذه هى الحقيقة الوحيدة لفى هذا الكتاب حقائق مذهلة عن عالم نصفه عبد ونصفه حر كما يسميه الدكتور عوض .

٥ ـ **السلالات والشعوب الأفريقية** :

وهو الكتاب الأول من نوعه فى العربية وهو دراسة علمية لأفريقيا والأفريقيين .

هذا عدا مقالات وبحوث عديدة منها : الصهيونية فى نظر العلم ، مشروعات الأردن سنة ١٩٥٥ ، قوم العروبة فى السودان .

وفى الادب ايضا ألف الدكتور عوض وترجم ومن عطائه فيـــه :

● **فن المقالة الأدبية** .

● **سنوحى** : الذى ساق فيه مضامين كبيرة وسخر فيها من أخرى وكأن سنوحى يعيش بيننا .

● **حديث الشرق والغرب** .

كما ترجم **فوست** سنة ١٩٢٩ لجوتة وترجم له أيضا **(هرمن ودوروثيه)** .

وعن شكسبير ترجم ثلاث مسرحيات هى : **كنج جون ، هنرى الخامس ، هملت** .

وفى سنة ١٩٣٥ ترجم عن **ابر كرومبى** كتاب **(النقد الأدبى)** .

وقد أعانه على هذا كله نوافذه المفتوحة على العالم كله وأعنى معرفته السليمة للانجليزية والفرنسية والألمانية بل التركية أيضا .

والدكتور عوض عضو جمعيـــة الدراسات السكانية والجمعية الجغرافية المصرية والجمعية المصرية للدراسات التاريخيـــة ، وهو بالطبع رئيس الجمعيـــة المصرية للدراسات الاجتماعية اذ كان من طلائع العاملين لانشائها سنة ١٩٣٨ .

وهو عضو مجمع اللغة العربية وعضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وعضو مركز تســجيل الآثار ، وعضو لجنة الدراسات الافريقية .

حياة حافلة خصبة أثرت الأدب ونفعت العلم ونفعت به وأضافت اليه .

لقد نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره أحد علمائنا الأفذاذ الذين شاركوا فى تربية جيل بل أجيال من المتعلمين والباحثين .. باعتباره العالم الأديب صاحب الأسلوب الرصين فى كتابتيه العلمية والأدبية ... باعتباره المتحدث عن قضايا مصر فى المحافل الدولية بأسلوب يرفع من شان هذا الوطن ويعلى من مكانته مما أكسبه تقدير الدولة وتقدير الدول الأجنبية .

نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره الجغرافى الذى وضع علمه فى خدمة قضايا الوطن والعالم فأثبت بذلك أن الجغرافية علم واسع الآفاق .. بعيد الحدود .

نعمات أحمد فؤاد

عبد الرحمن الرافعى



مؤرخ الحركة القومية

ولد فى ٨ فبراير سنة ١٨٨٩ بالقاهرة فى بيت علم ودين ، والده الشيخ عبد اللطيف الرافعى من علماء الأزهر ، وقد هاجرت أسرته من بلاد الشام واستقرت بمدينة طنطا ، واشتهر من ابنائها مصطفى صادق الرافعى و امين الرافعى ... و عبد الرحمن الرافعى .

ومن عجب انه فى عام ١٨٨٩ هذا أو نحوه ولد العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيكل والمازنى وغيرهم من جيل الرواد فى ثقافتنا الحديثة .

حصل عبد الرحمن على الابتدائية من مدرسة رأس التين بالاسكندرية فى سنة ١٩٠١ وحصل على البكالوريا من نفس المدرسة فى سنة ١٩٠٤ ، وأراد له والده أن يلتحق بالأزهر — كما كان عليه الحال فى تلك الأيام — غير أن عبد الرحمن فضل الحقوق ، وتخرج فيها سنة ١٩٠٨ .

وقد هيأت للرافعى نشأته البرجوازية أولا ودراسته الحقوقية ثانية الاتصال بجهازات الحزب الوطنى وبخاصة بعد تأسيس نادى المدارس العليا فى سنة ١٩٠٦ ، وكان من المعاقل الهامة للحزب الوطنى ... وهكذا التقى عبد الرحمن بمصطفى كامل ، ومهدت له الفترة القصيرة التى عرفه خلالها أن يتمسك بمبادىء هذا الحزب وأن يصير من أبرز أعضائه فيما بعد .

لكن العلاقة بين عبد الرحمن الرافعى و مصطفى كامل لم تمتد طويلا ، كما انه لم يلتق به الا مرات معدودة ، وعرف بعده خليفته العظيم محمد فريد الذى كان بمثابة والد أو أخ كبير فأتاح له فرصة الكتابة فى اللواء — وهى جريدة الحزب الوطنى — الى جانب عمله بالمحاماة ، واصطحبه الى أوربا فى المؤتمرات التى كان يشترك فيها الحزب الوطنى ، وعندما نفى محمد فريد من مصر سنة ١٩١٢ كثرت المراسلات بينهما .

وكان لثورية عبد الرحمن الأولى ودراسته الحقوقية وكتاباته فى صحف الحزب الوطنى ، كان لكل هذا أثر كبير فى الدفع به الى تأليف أول كتبه الذى صدر فى عام ١٩١٢ بعنوان « حقوق الشعب » ، حلل فيه النظريات المختلفة للدولة والحكومة النيابية السليمة ووظائف المجالس التشريعية . كما أن الاتجاه الاجتماعى الذى ظهر فى أخريات زعامة مصطفى كامل وأوليات زعامة محمد فريد أدى الى أن يؤلف كتابا آخر صدر فى عام ١٩١٤ بعنوان « نقابات التعاون الزراعية » ، أرخ فيه للدعوة التعاونية فى مصر ، ومنشآت التعاون بها وبالخارج ، وعلاقة التعاون بالنهضة الاقتصادية والاجتماعية .

وقد نال هذا الكتاب تقدير الزعيم محمد فريد الذى وصفه بأنه « احسن كتاب اخرج للأمة المصرية فى هذا العام » .

وعندما اعلنت الحرب العالمية الأولى تحرج موقف الحزب الوطنى بسبب مناهضته للانجليز ، وجرت حركة اعتقالات واسعة لرجال هذا الحزب ، ونفى بعضهم الى الخارج ، وألقى القبض على عبد الرحمن وأخيه أمين فى أغسطس سنة ١٩١٥ وبقيا فى السجن حتى يونية سنة ١٩١٦ .

وفى عام ١٩١٩ اندلعت الثورة فى مصر ، ولم يكن لعبد الرحمن ولا لرجال الحزب الوطنى دور كبير فى قيادتها ، اذ كانت هذه القيادة لرجال حزب الأمة القديم ، لكنه سجل انطباعاته عن الثورة فى كتابه الذى نشره مسلسلا بجريدة الأخبار سنة ١٩٢١ ثم أصدره فى العام التالى بعنوان « الجمعيات الوطنية » .

واشترك عبد الرحمن فى الحياة السياسية بعد الثورة على مستويات معينة اذ انتخب عضوا فى مجلس النواب عن المنصورة فى سنة ١٩٢٤ وبقى فيه سنتين ، كما أصبح عضوا فى مجلس الشيوخ عن المنصورة أيضا



منذ سنة ١٩٣٩ حتى سنة ١٩٥١ ، وتولى وزارة التموين مدة أربعة شهور في عهد حسين سرى سنة ١٩٤٩ . وخلال هـذه السنوات **اشترك في انشاء جمعيات التعاون الزراعية ، والترويج لأسهم بنك مصر ، كما دعا لانشـاء بنك التسليف الزراعى والتعاونى .**

أما مناصبه الأخرى التى تولاها ، فقد كان سكرتيرا للحزب الوطنى أربعة عشر عاما (١٩٣٢ ــ ١٩٤٦) ، كما تولى منصب وكيل نقابة المحامين سنة ١٩٤٠ ، وأصبح بعد ذلك نقيبا للمحامين .

هذا عن حياته الرسمية .

أما حياته الفكرية فترتبط أشد ما ترتبط بكتبه المعروفة بـ « **تاريخ الحركة القومية** » ، وهى أهم الآثار التى تبقت لنا منه ، والتى يعد من أجلها أول مؤرخ لمصر الحـديثة . وعدة هذه الكتب ستة عشر كتابا ، اختص الأولان بتاريخ مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر والحملة الفرنسية ، والثالث بعصر محمد على ، والرابع والخامس بعصر عباس وسـعيد واسماعيل ، أما السادس فهو عن الثورة العرابية والاحتلال الانجليزى ، والسابع عن العشر السنوات الأولى للاحتلال ، والثامن عن **مصطفى كامل** « **باعث الحركة الوطنية** » ، والتاسع عن **محمـد فريد** « **رمز الاخلاص والتضحية** » .

وأرخ الرافعى لثورة ١٩١٩ بكتابين ، كما أرخ لأعقاب الثورة بثلاثة كتب تنتهى عند عام ١٩٥١ ، وهو العام الذى ألغيت فيه المعاهدة ، ثم كتب عن مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وعن عهد الثورة نفسـها حتى سنة ١٩٥٩ .

ومن الممكن أن نضيف الى هـذه السلسلة كتابه الصغير عن « **معاهدة ١٩٣٦ هل هى استقلال أم حماية** » وكتابه « **تاريخ الحركة القومية فى مصر القديمة** » . كما أنه اختصر كتابه عن الثورة العرابية وعدل فيه ليصدر كتابه عن « **أحمد عرابى** » .

وقد أرخ الرافعى لحياته بكتاب عنوانه « **مذكراتى** » ، كمـا أرخ للفترة التى قضـاها بمجلس النواب والشيوخ بكتاب عنوانه « **أربعة عشر عاما فى البرلمان** » . وألف كتابا عن « **شعراء الوطنية** » . ويصدر له هذا الشهر عن الدار المصرية للتـأليف والترجمـة كتابه « **جمال الدين الأفغانى** » .

وتقديرا للجهد الكبير الذى قام به عبد الرحمن الرافعى فى التاريخ لمصر الحديثـة ، اختير مقررا للجنـة التاريخ بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ونال جائزة الـدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعيـة سـنة ١٩٦٠ ... وتوفاه الله فى ٣ ديسمبر ١٩٦٦ عن ثمانية وسبعين عاما .

والدور الحقيقى الذى أسهم به الرافعى كمؤرخ يأتى من محاولتـه الرائدة للتأريخ لمصر الحديثة ، على أن هذا الدور يصدر عن نزعته الوطنية أولا وانتمائه للحزب الوطنى ثانيا ، فالتاريخ عنده ، كما عبر عنه أكثر من مرة فى كتبه « **مدرسة الوطنية** » وهو يقول فى مذكراته « **احببت التاريخ منذ صباى ، وكنت ولا أزال أراه مدرسـة لتقويم أخلاق الشعب ، والنهوض بتربيته السياسية والقومية وزاد تعلقى به أنى رأيت فيه على ضوء التجارب وسيلة ناجعة لتثقيف العقول ورفع مستوى الوطنية والوعى القومى فى النفوس** » .

وتلك لفتة جميلة من الرافعى ، ولكنها لا تكفى وحدها لتبرير دراسته للتاريخ ، على أننا نخرج من هـذه النقطة الى نقطة أخـرى ، هى أنه اعتبر تراث الحزب الوطنى وتاريخه هما المحور الذى تدور عليه الحركة الوطنية فى مصر . **يبدو هذا بوضوح اذا عرفنا أنه ألحت عليه منذ سنة ١٩٢٦ ، بعد أن تصدر الوفد الحركة الوطنية ، ثم وفاة سعد زغلول وظهور الدراسات الضافية عنه وعن دوره فى هذه الحركة وهو دور كان يمس أوتارا حساسة عنـد رجال الحـزب الوطنى ، أقول ألحت عليـه فكرة الترجمة لحياة مصطفى كامل ، لكنه وجد أن لزعامته بذورا نمت قبله ، ثم كانت لها آثار عاشت بعـده ، فالجاه هذا الى أن يبدأ بالتـاريخ للحركة القومية منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وقد ظهر أول كتاب فى هذه السلسلة سنة ١٩٢٩** .

ونضيف هنا أن كان من المفروض أن يقتصر الرافعى فى هذه السلسلة على تتبـع نمو الوعى القومى لدى المصريين ومراحل تطوره ، لكن كتابه الذى يحمـل اسم « **تاريخ الحركة**

القومية » لم يلبث أن امتد موضوعه حتى شمل تاريخ مصر الحديث كله .

فالرافعي يؤرخ للحركة القومية من منظور معين ، فهو يترجم لحياة مصطفى كامل ومحمد فريد ويجعلهما علمين على مرحلة تمتد من سنة ١٨٩٢ الى سنة ١٩١٩ ، لكنه لا يفعل نفس الشيء مع سعد زغلول . وكان الدافع له على هذا أن سعدا ينتمي أصلا الى حزب الأمة القديم ، وهو الحزب المعتدل المنافس للحزب الوطني ونحن لا نبالغ هنا اذا قلنا أن كتابه الذي ألفه عن فترة العشر السنوات التالية للاحتلال — رغم عدم أهمية هذه الفترة في تاريخنا الحديث — الا أن مؤرخنا شاء أن يبرز ما كانت عليه مصر من يأس وضياع وحيرة ، قبل أن يتسلم مصطفى كامل لواء الحركة الوطنية ويبعثها من جديد ، مع أنه كان من الممكن جعل تاريخ هذه الفترة مؤخرة لكتابه عن الثورة العرابية ، أو مقدمة لكتابه عن مصطفى كامل .

وللنزعة الوطنية وجه آخر في كتب الرافعي ، اذ أنه أرخ لمصر منفصلة عن جاراتها العربيات ، ولا يعيب هذا الرافعي كثيرا لأنه كانت لمصر في ذلك الحين ظروفها الخاصة التي تجعل مسار الحركة الوطنية فيها مختلفا عن مسارها في أقطار الشرق العربي ، لأنها كانت تناهض بريطانيا وتستعين عليها بدولة الخلافة ، في حين كانت بلاد الشرق العربي الأخرى تناهض العثمانيين وتستعين عليهم بأوربا . وقد استمرت هذه الحال حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى بسنوات . فاذا عرفنا أن الحزب الوطني نفسه — وهو الحزب الذي ينتمي اليه الرافعي — كان يعرف في مصر بحزب الخلافة ، عرفنا ماذا يكون عليه بالضبط موقف الرافعي كمؤرخ .

والرافعي لا يعطي اهتماما كبيرا للعوامل الاجتماعية ومساهمتها في صنع الحدث التاريخي بل انه يجعل الأبطال أعلاما على مراحل معينة من التاريخ ، ونحن لا نختلف مع الرافعي في وضوح الدور الذي يلعبه البطل ، لكننا نختلف معه في تحديد أبعاد هذا الدور ، فهو مثلا يرجع الفضل في الانبعاث الكبير الذي حدث سنة ١٩١٩ الى مصطفى كامل .

يقول « فلولا الوطنية التي بثها مصطفى كامل في نفوس المصريين خلال الثمانية عشر عاما التي قضاها في الكفاح ، لمرت سنة ١٩١٩ كما تمر غيرها من السنين ، دون أن تتجلى فيها روح الثورة ، فالثورة هي غرس الوطنية ، والوطنية هي نتيجة جهاد مصطفى كامل المتواصل طوال هذه السنين » .

وقد كان لنشأة عبد الرحمن البرجوازية أولا وانتمائه للحزب الوطني ثانيا أثر كبير في تركيز اهتمامه على العوامل السياسية بالدرجة الأولى ، فالحزب الوطني ابان زعامة مصطفى كامل والى حد كبير في عهد زعامة محمد فريد كان يتجه الى تركيا وفرنسا ، الأولى بوصفها صاحبة السلطة الشرعية في مصر والثانية بوصفها المنافسة الأوربية الأولى لانجلترا . اذن فهو حزب يطلب الاستقلال أساسا أما ماعدا ذلك من وجوه الاصلاح الاجتماعي فيأتي في الدرجة الثانية ، ولم يتهيأ لهذا الحزب أن يضع لنفسه برنامجا اجتماعيا الا بعد نكسة الاتفاق الودي سنة ١٩٠٤ ، وقد اتضح هذا البرنامج في عهد محمد فريد الذي اهتم بانشاء المدارس وتدعيم أركان الحركة التعاونية والنقابية ... ولكن جهود هذا الزعيم لم تلبث أن انحسرت بعد نفيه سنة ١٩١٢ ، ثم تشتيت رجال الحزب خلال سنوات الحرب العالمية الأولى .

وقد لعبت الأحداث السياسية في مصر دورا كبيرا في جذب اهتمام المؤرخين بسبب خطورة هذه الأحداث من ناحية وتتابعها من ناحية أخرى ، ما بين ثورة ١٩١٩ وانتكاساتها ، والانشقاق الذي حدث بعدها ، وحادثة السردار سنة ١٩٢٤ ، واخلاء السودان ، وحكم القبضة الحديدية سنة ١٩٢٩ ودستور صدقي وعهده الأسود ١٩٣٠ — ١٩٣٣ ، واجهاض ثورة ١٩٣٥ ، والمعاهدة التي اختلف الرأي بشأنها ، ثم الحرب العالمية الثانية ، وحادث ٤ فبراير ، والأحداث التي تلت الحرب ، كحادث كوبري عباس ، واتفاق صدقي — بيفن ، وحرب فلسطين ثم الغاء المعاهدة .

كل هذه الأحداث السياسية لها مضمون اجتماعي ، وقد كانت العوامل الاجتماعية تشكل جانبا عظيما في طبيعة تكوينها ، لكن المؤرخين تنبهوا اليها على أنها صورة من صور الصراع بين مصر والانجليز ، ويدخل القصر طرفا ثالثا .

ونضيف هنا أن الاتجاهات الاشتراكية في تفسير التاريخ لم تكن قد برزت بعد بوضوح على المسرح ، ولم تستطع هذه الاتجاهات أن تجد لنفسها متنفسا الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان الرافعي قد قطع شوطا كبيرا في سلسلة كتبه القومية .

اذن فنحن نخلص من كل هذا الى أن نزعة عبد الرحمن الرافعي من ناحية ، وانتماءه للحزب الوطني من ناحية أخرى ، وظروف عصره من ناحية ثالثة ، كان لكل هذا أثر كبير في تحديد رؤياه الخاصة للتاريخ المصري الحديث . ولكن هناك ملاحظة أخرى على منهج الرافعي في كتاباته **فهو يتبع أسلوب الحوليات أي سرد الأحداث التاريخية حسب التتابع الزمني ، ويملأ كتبه في أحيان كثيرة بمواد لا تعد تاريخية بذاتها ، وانما من الممكن أن نستعين بمدلولها التاريخي العام** ، ففي عرضه لتاريخ الحملة الفرنسية مثلا يترجم لعلماء الحملة ومهندسيها واقتصادييها وأطبائها وأدبائها ، ويذكر المعارك الحربية الصغيرة بالتفصيل ، يلخص تراجم أعيان هذا العصر كما وردت في الجبرتي . ويكرر نفس الشيء في كتابه عن عصر محمد علي وعصر اسماعيل . وهو يقطع حديثه عن لجنة ملنر — مع أهمية هذا الحديث ليخبرنا بمصرع اثنى عشر طالبا مصريا في كارثة قطار بايطاليا سنة ١٩٢٠ ، ويقطع حديثه عن استمرار

الائتلاف بعد وفاة سعد زغلول ، واذا بنا امام عشر صفحات عن وفاة أخيه أمين الرافعى وما قيل فى تأبينه .

على أن هذا كله لا يغض من قدر فقيدنا الكبير كرائد فى مجال جديد من مجالات الثقافة ، فالمشاهد أن فن (أو علم) التاريخ قد بدأ متأخرا فى مصر الحديثة عن قرينه فن كتابة التراجم ، فالفن الأخير عريق فى ثقافتنا العربية ، وقد انتعش فى عصر الرافعى على أيدى **العقاد وطه حسين وهيكل** وغيرهم من الرواد ، ولكن على مستوى التاريخ كعلم لا نجد هذا التطور ، غاية ما بلغه قبل أن يشرع الرافعى فى تأليف كتبه التاريخية هو ما قام به **الشيخ محمد الخضرى** وأهل جيله من علماء الأزهر من تأليف كتبهم فى التاريخ الاسلامى على طريقة التنسيق والتهذيب أو طريقة الجمع والتبويب ، ولا تزال لهذه الطريقة الاخيرة آثار باقية تحت قبة الجامعة .

ولربما كانت مهمة المؤرخ للعصور الوسطى فى جيل الرافعى أيسر من مهمة المؤرخ للفترة الحديثة من تاريخنا لأن الأول فى متناوله مئات المراجع المتبقية من تلك العصور ومن عصره نفسه ، فى حين أن الرافعى لا تتوفر لديه هذه المصادر ، كما أنه لم يكن يستطيع أن يطلع على كل الوثائق اللازمة لتجميع مادته التاريخية ، وخاصة اذا كانت هذه الوثائق سرية ، كما أنه بطبيعة الحال لم يقرأ مذكرات كبار الزعماء ، التى لم تنشر فى عهده ولم ينشر معظمها الى اليوم .

وقد يأخذ البعض على الرافعى رؤياه الخاصة للحركة القومية ، لكن هذه الرؤيا كانت تصدر عن ذاته وكان مقتنعا بها ، ولم يوظفها من أجل خدمة غرض شخصى . فهو لهذا كان معتدلا فى حكمه ، اذا استثنينا بعض خصومه الوفديين ، وكلما ابتعد العصر الذى يؤرخ له ، كان هذا أدعى الى اعتداله ، وهو فى كتابه الثانى يؤكد حقيقة أن الشعب المصرى هو صاحب الفضل الأول فى تولية محمد على ، وقد جاء هذا ثمرة من ثمرات الحركة الوطنية التى نضجت فى عهد الحملة الفرنسية ، وانه اذا كان هناك رأى ينسب قيام النهضة المصرية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الى محمد على وحده ، فان مؤرخنا يؤكد أيضا « **مواهب الأمة المصرية ، وحسن استعدادها للتقدم ، وماضيها فى الحياة القومية** » . بل يذهب الى انه لولا هذا لكان محمد على واليا كغيره من الولاة العثمانيين الذين نسيهم الناس ونسيهم التاريخ .

يقول تقرير المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بصدد منحه جائزة الدولة التقديرية « **ولا شك فى أن الأسلوب الذى عالج به موضوعاته فى الوقت الذى أظهر فيه مؤلفاته ، قد انطوى على قدر من الشجاعة لا يتصف به الا الجهابذة الصادقون من المفكرين** » .

لقد كان عبد الرحمن الرافعى رائد تيار جديد فى كتابة التاريخ ، وكان من الممكن أن تكون توقعات هذا التيار أكثر تقدما اطرادا . لكن حركة الكتابة التاريخية لم تنم كثيرا بعد الرافعى ، ولا يعيب هذا الرائد نفسه ، وانما يعيب هؤلاء الذين جاءوا بعده **لقد كان الرافعى رائدا .. وكفى !** .

عبادة كحيلة

ندوة القراء

دعوة الى النقد :

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر ، انما تؤمن بفاعلية الكلمة النافذة ايمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة ، فاذا كان الفكر علامة على وجود الامة فالنقد عامل من عوامل ايجادها . ولذلك فمجلتنا اذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضا أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ، ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارىء بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس ، وأن يكون لحساب ـ لا على حساب ـ قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين ...

حول مقال ((علم النفس الوجودى))

كى تكتمل الصورة فى مقال الدكتور فخرى الدباغ « علم النفس الوجودى » المنشور بالعدد العشرين فى أكتوبر سنة ١٩٦٦ ، أود أن أشير الى بعض الجهود التى أسهمت فى بلورة هذا العلم .

ففى سنة ١٩٠٠ كان التعريف الشائع لعلم النفس انه علم الشعور ، على الرغم من أن علماءه كانوا يدرسون الفعل Performance ، والخبرة experience ، فظهرت المدرسة السلوكية ، والتحليلية ، والقصدية ، والجشطالتية . فاهتم التحليليون باللاشعور ، وقالت القصدية بأن الشعور جزء من ميدان علم النفس ، وأبعد السلوكيون الشعور عن علم النفس . ولما كانت هذه المدارس الثلاث قد رفضت أن يقوم علم النفس أساسا على دراسة الشعور متدرعة كل منها بوجهة نظر خاصة بها فى رفض الفكرة ، فقد أدى ذلك الى اتساع الخلاف حول قيمة الاستبطان كمنهج للملاحظة فى علم النفس يعتمد على الملاحظة الذاتية . ولما كان الاستبطان ليس خاصا بمدرسة بعينها ، فقد ظهرت بين الاستبطانيين مدرسة جديدة تحمل اسم « الوجودية » ، وكان الفضل فى وجود علم النفس الوجودى يرجع الى ادوارد ثورد تتشنر Titchener ١٨٧٦ ـ ١٩٢٧) الذى وضع كتاب « علم النفس التجريبى » الذى قصد به ارساء أسس العلم الجديد ، وتقرير قيمته العلمية .. ورفض اختبارات الذكاء التى تعنى بالفعل لا الخبرة الشعورية ، ونشر بحوثه التى تنادى بهذا الاتجاه فى مجلة علم النفس الأمريكى (١٩٢٧) ، ومجلة علم النفس البريطانى (١٩٢٨) ، ومجلة علم النفس التكوينى (١٩٢٨) ، وكان منشأ الخلاف حول المنهج الاستبطانى يعود الى تقدم الفيزيولوجيا فى القرن التاسع عشر ، الذى لفت الانظار الى طريقة التأثير Method of imprepsion التى كانت تجرى لاختبار عمل أعضاء الحس ، فكشفت عن طبيعة الخبرة والفعل ، فالاحساسات الأولى (الدافىء والحامض ...) حقائق خبرة ، ولكن الشخص فى تلقيه التأثير والاخبار به فاعل كما هو ذو خبرة . ولكن الخبرة فى مجموعها أغنى من مجرد التأثير المباشر الذى يتلقاه الانسان المنبه . فطريقة التأثير تهدف الى كشف الأثر المباشر ، بينما الاستبطان يهدف الى معرفة الخبرة كلها فى هذه اللحظة . ويدين علم النفس الوجودى فى تحديد السير به نحو رسم معالمه الى فونت وماخ وافيناريوس فى القرن التاسع عشر الذين اتجهوا الى اعتبار علم النفس علم خبرة الفرد ، وتحليل الخبرات ومقارنتها وتصنيفها وترتيبها فى نظام دقيق . فكانت الخبرة تدرس وكأنها موجودات ، وحقائق تستحق الوصف والتحليل والتصنيف . وبذلك أصبح علم النفس الوجودى يتناول الفرد كصاحب خبرة وليس كقائم بفعل ، ويعتبر كيلبه O.Kiulpe (١٨٦٢ ـ ١٩١٥) أول من طبق علم النفس الوجودى كخطة عمل منظم فى المعمل ، ويعرف علم النفس بأنه علم حقائق الخبرة . وكان تتشنر (١٨٧٦ ـ ١٩٢٧) يؤمن بأن علم النفس الخالص ينبغى أن يقوم على وصف الخبرة

الشخصية متناسيا المعاني والقيم وكل ما يشير فيما وراء الخبرة التي توصف .

واشار الدكتور فخري الدباغ الى العالم « رولومي » اشارة عابرة ، والحق أنه في هذا المجال يستحق الاشارة الى اهم مؤلفاته التي اسهمت في تدعيم « علم النفس الوجودي » وهما كتاباه « بحث الانسان عن ذاته » « والوجود » حيث عالج أزمة الانسان التي تتمثل في محاولته التنصل عن مسئولية الحرية ، والفرار من مجابهة الواقع . وقد قام الاتجاه الجديد في علم النفس على أساس من الاعلاء لحرية الانسان والاقرار بمسئوليته ازاء ما يأتيه من أفعال ، وذلك مقابل الجبرية في السلوك ، والحتمية فيما تؤديه مكنونات اللاشعور منذ طفولته في التحليل النفسي الذي يفترض صراعا قديما بين الانسان والحضارة أو المجتمع ، وأن مصيره وأد الرغبات الحيوية التي تجد لها مهربا في أنماط السلوك العصابية كالوساوس والحصار والهستيريا . وبالتالي فان الجمع بين مبدأي الحتمية والحرية في السلوك الانساني يمكن من كشف الانفعالات المكبوتة في اللاشعور والتي تكون مصدرا للسلوك الشاذ كيما يواجه الانسان نفسه ويتحمل مسئولية أفعاله واتخاذ موقف حيالها . **ومن هنا يكون العصابي هو الانسان الذى تدل تصرفاته عن رغبة شعورية او لاشعورية في الهروب من الحرية والمسئولية .** فالشخص المريض بالوساوس والحصار مثلا يسلك سلوكا تسلطيا قهريا لا يقدر على مقاومته لانه لا يقوى على مواجهة نتائج سعة الحيلة وحرية الفعل . **ويلجأ «رولومي» الى تحليل الاساطير الاغريقية القديمة ، لتدعيم « التحليل الوجودي » مقابل « التحليل النفسي » ، فيفسر مسرحية « اوديب ملكا » لسوفوكليس تفسيرا يختلف عن تفسير « فرويد » . فاذا كان « فرويد » يتخذ من الأسطورة دليلا على رغبة الابن في الانفراد بحب امه ، والرغبة في التخلص من ابيه ، وان « اوديب » فقا عينيه عندما عرف حقيقة مولده ، فان رولومي يرى أن مشكلة « اوديب » كانت في وجوده بعد حصوله على المعرفة ، فهو لم يخص نفسه بل فقا عينيه وهذا يبرهن على أن مشكلته ليست في الجنس ولكنها في حيرته نحو كيفية تشكيل الانسان لوجوده بعد هذه المعرفة ، أيقبل مسئولية وجوده أم لا ؟! . ويستمد « رولومي » اسس التحليل الوجودي من الفلسفة الوجودية التي اكدت أن الانسان هو الكائن الوحيد الذي يمكنه ان يشعر بذاته ، وأن الحقيقة لا تتجلى الا من خلال الشعور الداخلي . فالحقيقة مصدرها الشعور العميق بالذات ،** ولما كانت الانسانية لا تتميز بوجود ثابت تتطابق فيه دائما مع نفسها ؟ اذ أنها في صيرورة دائمة فان الانسان لابد أن يعاني القلق لأنه كائن يشعر بذاته ؟ وهذا القلق هو الذي يضعه وجها لوجه أمام حريته وأمام اختياره الذي لا يملك أن يحققه له أحد سواه . ونظرية « كارل روجرز » تقوم على فكرة اعطاء المريض دورا ايجابيا في علاج نفسه باعتباره وحده - لا المعالج كما في التحليل النفسي - الذي يستطيع أن يتعمق ذاته ليكتشف حقيقة نفسه. والنضج النفسي يتم عندما ينفذ الانسان الى أعماقه ويشعر بالتفرد والتمايز عن الغير الذي من شانه أن يحمل الفرد على الشعور بالقلق والخوف من العدم . ولما كان البحث عن الذات يكشف عن ذات فريدة في حالة صيرورة دائمة فان تطورها بالخلق والابتكار يصبح ممكنا . ويستطيع الانسان اذن أن يحقق وجوده بنفسه ، ويحقق له قيمة ومغزى ، وأن يجعل لحياته أهدافا عندما يخلق ويبدع . ان التيار الوجودي في العلاج النفسي يقيم الاعتبار لوجهة نظر المريض وعالمه وخبراته الذاتية أساسا للبحث عن حقيقة النفس وأن ذات الانسان لا يتسنى فهمها صحيحا الا من الداخل .

علي بركات



تحية طيبة وبعد :

أثناء محاضرة لاستاذنا الدكتور عبد الحي حجازي عن لزوم القانون للجماعة ، أشار فيها سيادته الى حركة قامت بفرنسا ، في القرن الماضي تسمى (الحركة الفوضوية) أو المذهب الفوضوي بزعامة (برودين) ومضمون هذه الحركة ، انه لا قانون ، ولا دولة ، ولا دين ، ولا الزام على الأشخاص ، ومقصدها الوحيد هو عدم الخضوع لأية سلطة خارجية ، سوى سلطة العقل والعلم .

وفي أيامنا هذه ، ظهرت في فرنسا أيضا ، حركة أدبية هي المذهب الوجودي بزعامة (جان بول سارتر) ومضمونه أيضا هو الخضوع للطبيعة وعدم الاعتراف بأية سلطة ، سوى سلطة الطبيعة وارادة العقل الانساني وحده . .

وبناء على هذا اريد أن أعرف من سيادتكم ، العلاقة بين الوجودية والفوضوية ؟ وأيهما افضل من الأخرى اذا كان هناك وجه للتفضيل ؟ وايهما امتداد للأخرى ؟ .

وبالمناسبة صادفتني عبارة بلسان الفيلسوف (سارتر) في كتاب (جان بول سارتر) حياته وأدبه وفلسفته للأستاذ/ عبد المنعم الحفني ، ففي صفحة ١٩٢ من الكتاب يقول سيادته بلسان سارتر (ان الوجودية لا تهدف الى خنق الانسان باليأس ولو كان اليأس يعني عدم الايمان ، فاليأس عند الوجوديين شيء مختلف) .

فاذا كانت الوجودية لا تهـــدف الى خنق الانسان باليأس حقا ، واذا كان اليأس عندهم يعنى شيئا آخر ... فهل لى أن أعرف هذا اللون الآخر من اليأس الذى قصده الفيلسوف سارتر .

فكل ما نرجوه من ســــيادتكم التفضل بالاجابة على استفسارى على صفحات مجلتنا (الفكر المعاصر) .

وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق الاحترام .

عبد المرضى محمد محمود

كلية الحقوق جامعة عين شمس

بوسع القارىء الكريم أن يرجع فى فهم الفوضوية الى كتاب « الماركسية والفوضوية » من مجلد « تاريخ الفكر الاشتراكى » للعـــلامة ج . هـ . كول والذى نقله الى العربية الأستاذ عبد الكريم أحمد ، وفى وسعه أيضا أن يرجع فى فهم الوجودية الى كتابى « الفلسفة الوجودية » للدكتور زكريا ابراهيم (العدد ١٦١ سلسلة اقرأ) والى كتاب « دراسات وجودية » للدكتور عبد الرحمن بدوى .



تحية طيبة وبعد .

لقد قرات مقالكم عن المفكر الثـورى فى مجلة الفكر المعاصر العدد الصادر عن شهر أكتوبر سنة ١٩٦٦ .

ولقد استوقفنى رأيكم فى الجاحظ بأنه مفكر فحسب وليس مفكرا ثوريا ولكن حسب التقسيم الذى قسمتموه فى مقالكم للمفكر والمفـكر الثورى يصبح الجاحظ مفكرا ثوريا .

وأرجو الا تعتقد أننى أحـد أقرباء الجاحظ أو أحد تلاميذه حتى ادافع عنه ولكننى أدافع عن فكرة وهى أن كل اديب أو كاتب ينشر أفكاره بأية وسلية من وسائل الأعلام فانه يصبح بالتالى مفكرا ثوريا لانه لا يحبس هذه الأفكار فى رأسه ولكنه ينشرها على المجتمع . ولقد نشر الجاحظ عديدا من الكتب منها كتاب الحيوان فى عصر كان فى أشد الحاجة الى مثل هذا الكتاب وان كان من اجتهاد مؤلفه .

ارجو يا أستاذى الا يكون قد التبس على الأمر وان كان كذلك فارجو تصحيح ما التبس على .

محمد سعيد عبد الحميد

طالب بكليـــة الآداب
جامعـــة الاســكندرية

نعم قد التبس عليــك الأمر ، اذ كان أساس التفرقة التى فرقنا بهـــا بين المثقف والمثقف الثورى هو الحياة العملية وتطويرها ، فاذا كان المثقف صاحب أفكار لا تؤثر فى مثل هذا التطوير كان عندئذ مثقفا فحسب ، وأما اذا عاش هو أفكاره ، ثم حاول ادخالها على حياة الآخرين على نحو يعمل على تغييرها ، كان مثقفا وثوريا معا ؛ ولسنا نظن أن كتاب الحيوان للجاحظ ـ على عظيم قدره من الناحية الثقافية ـ هو مما يغير اوضاع الحياة العملية فى شىء ذى خطر ، فهو « ثقـــافة » ولـكنه ليس « ثقافة ثورية » .

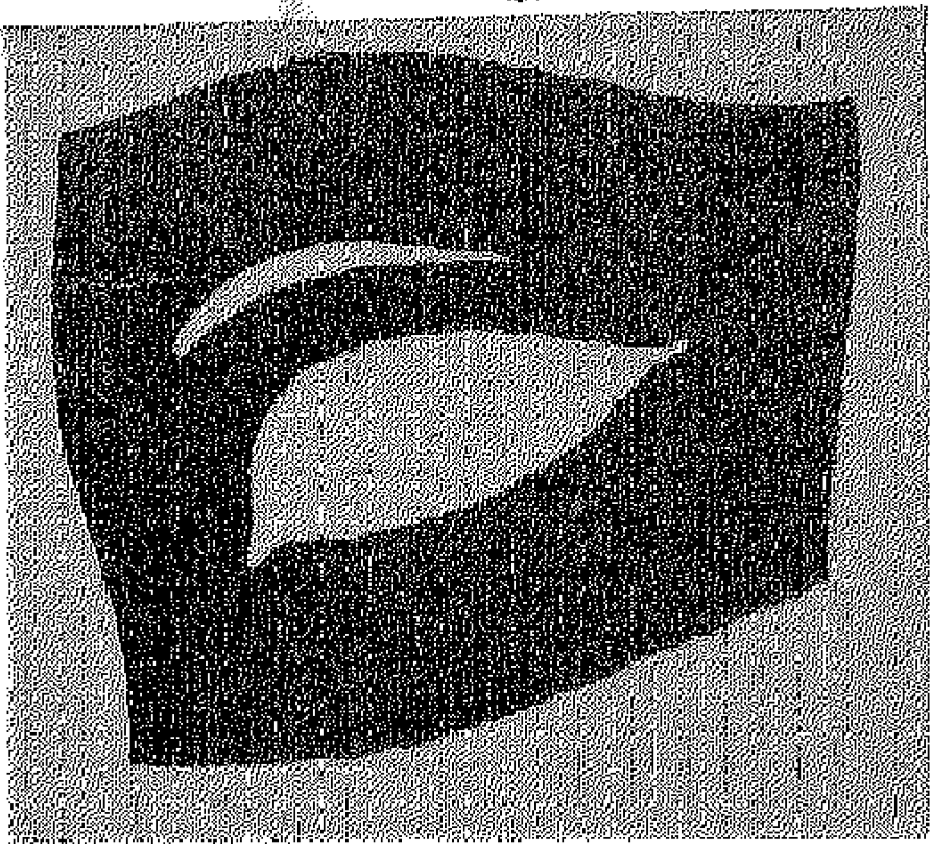


مجـــلة الفكر المعـــاصر

تنعى بحزن وأسى بالغين فقيـــد الفن التشـــكيلى

المرحوم رمسيس يونان

وتعد بمقـــال عنـــه فى العـــدد القـــادم



الفكر المعاصر

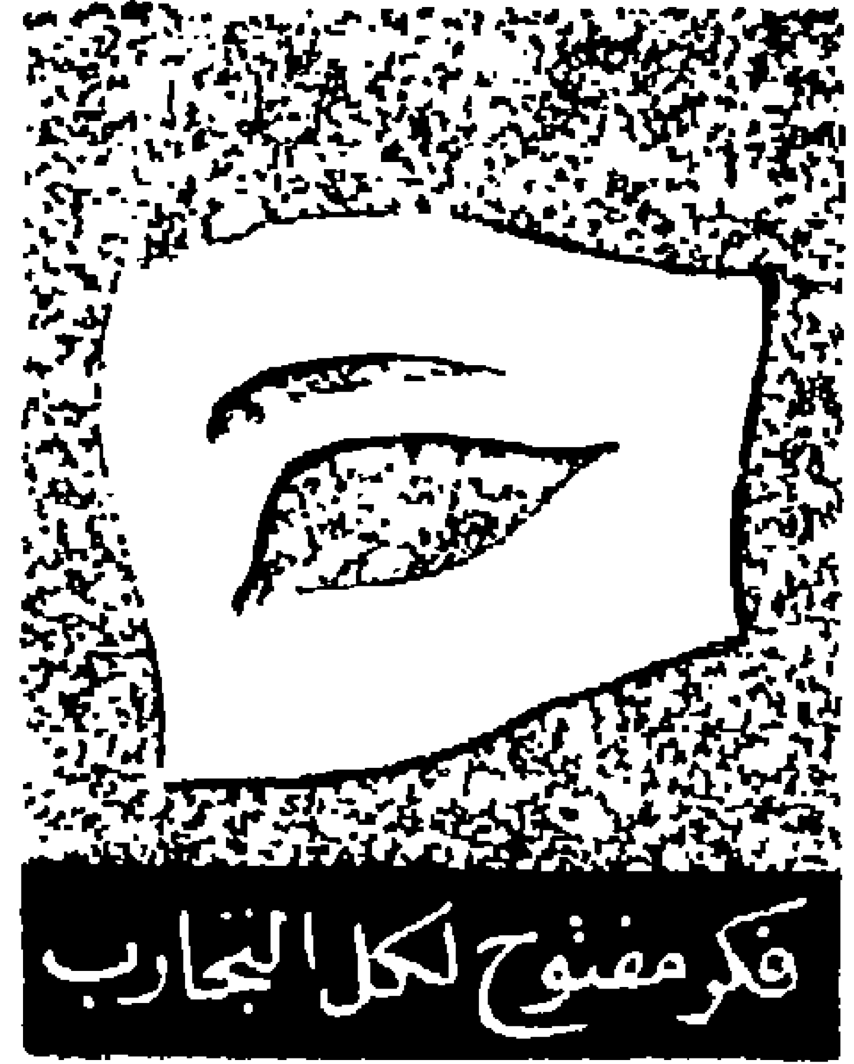
العدد الرابع والعشرون — فبراير ١٩٦٧

- لا يكون صراع فكري إلا إذا تعددت الحلول لمشكلة بعينها بحيث يقتضي الحكم بصواب حل منها تخطئة سائر الحلول

- إن الماركسية والوضعية المنطقية لعلى اتفاق يحذف الميتافيزيقا من أجل العلم وتقدمه ثم يختلفان في المنهج والأسلوب

- يشهد التاريخ بالأعداد الضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية وبالأعداد الضخمة من اليهود تخرج منها ، مما يدل على فساد أسطورة بني إسرائيل

- استهدف عبد الرحمن الرافعي بتاريخه للحركة الوطنية أن يضع بين أيدي مواطنيه صورة من جهادنا نحو الحرية جهادًا موسومًا بالثبات والصدق والإخلاص



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشرى

المشرف الفنى

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربى
للطباعة والنشر

• شارع ٢٦ يوليو ـ القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :
عن ١٢ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشًا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد الرابع والعشرون
فبراير ١٩٦٧

هذا العدد

هــذا العدد

يجد القارىء فى هذا العدد مقالتين فى باب التيارات الفلسفية ، اما اولاهما فمحاولة من كاتبها نحو ان يوضح معنى الصراع الفكرى ، فتراه يقسم الحالات التى يمكن ان يقع فيها خلاف فى الراى بين شخصين الى اربع حالات يزعم أن احداها فقط هى التى تستحق أن توصف بالصراع الفكرى وهى الحالة التى يكون السؤال المطروح فيها واحدا ثم يجاب عنه اجابتين متناقضتين بحيث يؤدى صواب احداهما حتما الى خطأ الاجابة الأخرى ، لكن هنالك حالات ثلاث من اختلاف الراى لا يكون فيها الصراع ماثلا وهى اولا حين يجاب على السؤال المطروح باجابتين تكمل احداهما الأخرى ، وثانيا حين يجاب باجابتين تختلفان فى اللفظ وتتحدان فى المعنى ، وثالثا حين يكون السؤال المطروح نفسه مشتملا على سؤالين يتناول كل باحث سؤالا منهما فيبدو الباحثان كانهما مختلفان مع انهما يبحثان فى مشكلتين مختلفتين • واما المقالة الثانية فهى عن الميتافيزيقا والعلم فى عصرنا هذا ، فالسؤال الذى يعالجه كاتب هذه المقالة هو ما اذا كانت هناك حاجة فى عصرنا هذا عصر العلم الى الميتافيزيقا ، اعنى هل يستطيع العلم ان يستقل عن المبادىء الفلسفية الكامنة وراءه ام هو محتوم عليه ان يرتكز على تلك المبادىء حتى وان ظلت مضمرة ، يجىء الفيلسوف فيخرجها الى العلن الصريح •وعن هذا السؤال يرد كاتب هذه المقالة بالايجاب •

بعد ذلك ينتقل القارىء الى فلسفة الحضارة وهاهنا يجد بحثا مطولا يناقش فيه صاحبه تلك الأسطورة التى شاعت حتى اصبحت كانما هى حقيقة لا تحتمل الجدل وهى ان يهود اليوم هم من بنى اسرائيل وذلك ليتاح للمغتصبين أن يجدوا ركيزة يستندون اليها حتى وان تكن ركيزة واهية فيبين الباحث ان الصلة مبتورة بين ذلك الأصل القديم ويهود اليوم ولم يعد امام هؤلاء حجة واحدة تؤيدهم فى العودة الى ارض الميعاد ، وانما حرصت مجلة الفكر المعاصر على ان تقدم هذا المقال فى هذا العدد لتضع القضية بين يدى جان بول سارتر اثناء زيارته المرتقبة للجمهورية العربية المتحدة •

بعدئذ يدخل القارىء فى باب الأدب ونقده ليجد مقالتين احداهما عن جنتر جراس الكاتب الألمانى المعاصر الذي يعد من طلائع الأدب الجديد ، وهى تلك الطلائع التى كونت من نفسها فرقة اطلقت على نفسها جماعة (٤٧) نسبة الى عام ١٩٤٧ حين بدأ تكوينها ، ولئن كان جنتر جراس موضع هجوم كما هو موضع ثناء فلا بد

للقارىء العربى ان يكون لنفســـه صورة عنه لتتاح له المشاركة فى الحكم عليه وسيجد فى هذه المقالة خلاصة وافيــة عن عملين من اعماله هما اشهر اعمــاله جميعا : « الطبلة الصفيح » و « الشعب يجرى تجربة الثورة » .
واما المقالة الثانية فى هذا الباب فهى عن الثورة السيريالية متمثلة فى اندريه بريتـــون ذلك الأديب والشاعـــر والفيلسوف الذى استطاع ان يجعل من السيريالية منهجا فى النظر الى الأمور وفى تناول الأشياء وأن يجعل منهـــا بعد ذلك حركة ثورية فى الشكل والمضمون جميعا لا تقف عند حدى الشعر والفن بل تتجاوزهما الى الفكر بوجـــه عام ، وهذا المقال تحية من كاتبه لرائد هذا الاتجاه بمناسبة وفاته .

وينتقل القارىء بعد هذا الى دنيا الفنون ليجد مقالا عن فنان فقدناه هو الفنـــان رمسيس يونان الذى جاء فى حياتنا الثقافيــة واحدا من معالمها بما اسهم به فى مجال الفن التشكيلى بصفة خاصة ، وفى مجال النقـــد الأدبى والفنى بصفة عامة وقد لبث رمسيس يونان نحو عشرين عاما يضع نفسه بين الطليعة التقدمية فى جميع حياتهـا وهذا المقال هو بمثابة تقدير له وتحية وذكرى .

واما تيار الفكر العربى فبطله هذا العــدد هو المؤرخ الكبير المرحوم عبد الرحمن الرافعى الذى قدمت عنه مجلة الفكر المعاصر كلمة موجزة بمناســبة وفاته ثم احست بضرورة ان يقدم بحث واف شامل يضع الرجل فى تيار عصره لتتضح الصورة فلماذا كتب ما كتبه وما هو الهدف الذى حققه بما كتب ؟ والحق ان تاريخنا الثقافى الحديث لا يستطيع ان يكمل صورته بغير هذا المؤرخ الذى رصده وسجله بمؤلفاته الكثيرة .

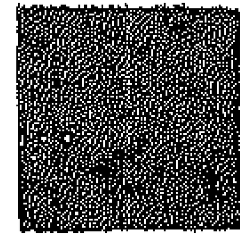
واخيرا يأتى لقاء الشهر متتبعا اهم الأحداث فى دنيا الفـــكر والأدب والفن فى بلادنا وفى خارج بلادنا على السواء فنطالع فيه عن الفائزين بجوائز الرواية الفرنسية .. جائزة الأكاديميـــة الفرنسية ، وجائزة جـــونكور ، وجائزة رونودو ، وعن مؤتمر الترجمة الذى عقد اخـــيرا فى موسكو ، وعن قضية الالتزام كما يعرضها المـــؤلف الروائى صـــول بيلو ، وعن رشاد رشـــدى فى أحدث مسرحياته .. حلاوة زمان .

ويختم القارىء قراءته بالندوة التى يشترك فيهـــا مع غيره من القراء .

رئيس التحرير

تيارات فلسفية

ضوء على معنى الصراع الفكرى





لا تكون الفكرة ـ كائنة ما كانت ـ الا جوابا عن سؤال ، اذ أنها لا تكون فكرة ـ بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ـ الا اذا جاءت حلا مقترحا لمشكلة قائمة ، والمشكلة المعينة هى بمثابة سؤال مطروح ينتظر الجواب ، سواء صيغ هذا السؤال صياغة معلنة صريحة ، أم ظل مضمرا فى ذهن صاحبه ، فاذا قلت ـ مثلا ـ ان الحرية حق فطرى للانسان ، كان ذلك اجابة عن سؤال يسأل : ماهو مصدر الحرية التى يتمتع بها الانسان ؟ أو قلت : ان الشمس هى التى تعكس ضوءها على سطح القمر ،كان ذلك اجابة عن سؤال يسأل : من أين يأتى الضوء الى القمر مع أنه بطبيعته جسم معتم ؟ وهكذا ، وقديما بحث الفلاسفة فى صنوف الأسئلة التى يمكن أن تسأل عن الشىء الواحد ، وأطلقوا عليها مصطلحا خاصا هو كلمة «المقولات»،

● ان « الصراع الفكرى » بين رجلين او جيلين من النـــاس ، لا يكون الا اذا التقى عن شئ معين سؤال معين ، فاجاب كل من الرجلين اجابة غير التى اجاب بها الآخر .

● ان « التغير » فى ذاته ليس هو المقصود . وانما المقصود هو التغير الذى يحدث تطورا وتقدما ونموا . فاذا كانت الفكرة الغالبــة فى الصراع محققة للتطور كانت خيرا من زميلتها بغض النظر عن ايهما جديد وايهما قديم .

● اين هو الاديب الواحد او الفنان الواحد او المفكر الواحد على طول التاريخ الثقافى كله الذى لم « يلتزم » فى عمله شيئا ما . فاذا قال قائل هنا : لا ، بل نريده ان يلتزم كذا لا كيت، كان ذلك « التزاما » لا « التزاما » .

دكتور زكى نجيب محمود

ويذكر أرسطو من هذه المقولات عشرا ، وهو بذلك يعنى أنك تستطيع أن تسأل عن الشىء الواحـــد عشرة أنواع من الأسئلة ، فقد تسأل عن جوهره بقولك : ما هذا ؟ أو عن كميتـــه بقولك : كم عدده ؟ أو عن كيفيتـــــه بقولك : ما لونه وما طعمـــه ؟ الى آخر الأسئلة العشرة التى ذكرها أرسطو منذ قديم .

وواضح أن لكل ضرب من ضروب الســؤال لغة خاصة يجاب بها عنه ، غير اللغة التى يجاب بها عن غيره من الأسئلة ، فاذا سألتك عن طول الجدار ، توقعت منك أن تستخدم لغة العدد لا لغـة الألوان والطعوم ، واذا سألتك عن مكان شىء أو عن زمانه ، كان لكل حالة لغتهــــا الخاصـــة ، هذا واضح ، **أما الذى يحتاج الى توضيح فهو أن « الصراع الفكرى » بين رجلين أو جيلين من الناس ، لا يكون الا اذا ألقى عن شيء معين سؤال معين ، فاجاب كل من الرجلين اجابة غير التى أجاب بها الآخر ،** كأن تسأل : **ما مصدر الحرية التى يتمتع بها الانسان؟ فيجيب أحد الرجلين بأنها فطرية تولد مع الانسان ، ويجيب الآخـر بأنها حق تمنحـــه له احدى السلطات ـ فى مثل هذه الحالة وحدها يكــون الحكم بالصواب على احدى الاجابتين، مؤديا حتما الى الحكم بالخطأ على الاجابة الأخرى .**

لكن هذه الحالة هى واحدة من أربع حالات ممكنة الحدوث ، ومن ثم يجىء الخلط ويقع الخطأ، **فهنـــالك حالة يطرح فيها سؤال معين ، فاذا برجلين يجيبان عنـــه اجابتين مختلفتين ، كل منهما صادق الى حد ، باطل الى حد ، أى أن كلا منهما صواب بعض الصواب لا كله ، وخطأ بعض الخطـــأ لا كله** ، وعندئذ يكون الجانب الذى أصاب فيه الأول ليس هو نفسه الجانب الذى

أخطأ فيه الثاني ، فهاهنا لا يكون بين الفكرتين «صراع» لأننا قد نجمع الصوابين معا ، ونبعد الباطلين معا ، أى أن الاجابتين يمكن أن يتكاملا وأن يتعاونا على تكوين الاجابة الصحيحة ، خذ لذلك مثلا ما نشب — وما يزال ناشبا — بيننا من خلاف فى الرأى : هل نترجم العلوم — كالطب — الى العربية أو لا نترجمها ؟ قد يجاب عن هذا السؤال باجابتين متطرفتين ، احداهما تطالب بالترجمة العربية ترجمة كاملة تشتمل على كل ما يرد فى العلوم من عبارة ومن مصطلح ، محتجة بأنه لا حياة للغة القومية الا اذا حملت علوم عصرها ... والأخرى تطالب بألا ترجمة فى هذا المجال ، وبوجوب أن تدرس العلوم فى لغة أجنبية — كالانجليزية مثلا — هاتان اجابتان مختلفتان عن سؤال واحد ، لكن الصواب فى أى منهما قد لا يكون صوابا كاملا ، والخطأ فى الأخرى قد لا يكون خطأ كاملا ، بحيث يجوز أن يكون الموقف الأصح هو الجمع بين جانب من هنا وجانب من هناك ، كأن نقول — مثلا — اننا نترجم من المصطلح ما نجد له ترجمة عربية وافية ، ثم نعرب ما يستعصى على الترجمة وما يحسن تركه على نطق قريب من نطقه الأصلى المشترك بين اللغات المختلفة (فالترجمة هى وضع لفظ عربى مرادف للفظ الأجنبى ، والتعريب هو وضع الصوت الذى تنطق به اللفظة الأجنبية فى أحرف عربية) — اننى هنا لا أؤيد رأيا ولا أعارض رأيا ، لكننى أعرض نوعا من اختلاف الرأى فى مشكلة مطروحة ، تتعاون فيه الاجابتان المختلفتان ، دون أن ينشأ بينهما ما يصح تسميته « بصراع » .

وهنالك حالة ثالثة من حالات الخلاف الفكرى، يكون فيها السؤال المطروح سؤالا واحدا محددا ، فتجىء عنه اجابتان يظن أنهما مختلفتان على حين أنك لو حللتهما ، وجدتهما مترادفتين متساويتين، وكل ما فى الأمر بينهما هو أنهما وضعتا فى عبارتين مختلفتين ، ولا زلت أذكر سؤالا ألقاه على أبى اذ كنت غلاما ، اذ سألنى : أيهما تفضل ؟ برتقالة مقشرة أم برتقالة بغير قشر ؟ فاندفعت مجيبا : أفضل برتقالة بغير قشر ، فقال مازحا : ولماذا لا تأخذها مقشرة ؟ فقلت : لكى أضمن نظافتها ، وعندئذ لفت ذهنى الى أن البرتقالة بغير قشر هى نفسها البرتقالة المقشرة، والاختلاف هو فى اللفظ لا فى المعنى .

ومن أحدث الأمثلة فى حياتنا الفكرية ، على مثل هذه الحالة ، تلك المشكلة التى ما تفتأ تثار بين فريقين من الكتاب ، وهى : أنعد اشتراكيتنا اشتراكية عربية أم نعدها تطبيقا عربيا للاشتراكية ؟ فيجيب فريق بالاجابة الأولى حرصا على أن تكون اشتراكيتنا مطبوعة بطابعنا الخاص المتأثر بظروفنا الخاصة ، ويجيب الفريق الآخر بالاجابة الثانية حرصا على وحدانية المبدأ الاشتراكى وعدم تجزئته ، على أن الفريقين معا متفقان على أن الاشتراكية معناها بصفة عامة عدم استغلال الانسان للانسان ، **وفى اعتقادى أن الاجابتين مترادفتان برغم ما يبدو على ظاهرهما من تباين** ، فافرض — مثلا — أننى طرحت سؤالا عن القطن العربى ما طبيعته ؛ أهو قطن عربى أم نبات عربى للقطن ؟ فأجاب مجيب بالصيغة الاولى وأجاب مجيب آخر بالصيغة الأخرى ، فهل ترى بينهما من خلاف فى المعنى ؟ كان اختلاف الرأى بين الفريقين عن الاشتراكية العربية ليكون ذا معنى لو أن كل فريق منهما عرف مفهوم الاشتراكية تعريفا يخالف تعريف الآخر له ، أما وقد اتفقا على التعريف ، بأنها هى عدم استغلال الانسان للانسان ، ثم أراد كل منهما أن يميز التعريف العام بصفة تجعله خاصا بحالة معينة ، وكذلك أراد كل منهما أن تكون صفة « العربية » هى المميزة ، فأى فرق بين أن تصف الاشتراكية بأنها عربية أو تصفها بأنها تطبيق عربى ؟ المهم فى كلتا الحالتين أن ثمة فكرة عامة متفقا عليها ، ومميزا خاصا يقيد الفكرة العامة ، وهو أيضا متفق عليه ، فسيان بعدئذ أن تعبر عن هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك .. هل مجلة الفكر المعاصر مجلة عربية ؟ أو هى تطبيق عربى لفكرة المجلات ؟ هل تعد تماثيل مختار نحتا عربيا أو تعد تطبيقا عربيا لفن النحت ؟

وهنالك حالة رابعة ، لعلها أن تكون أعوص الحالات ، وأحوجها الى دقة التحليل وحسن

التوضيح ، وأعنى بها الحالة التى نتلقى فيها اجابتين مختلفتين من شخصين ، على ظن منهما بأنهما يجيبان عن سؤال واحد ، ويعالجان مشكلة معينة مشتركة بينهما ، على حين أنهما فى حقيقة الأمر يجيبان عن سؤالين مختلفين ، كل منهما يتناول مشكلة غير المشكلة التى يتناولها الآخر ، وسرعان ما تتعقد الخيوط الفكرية وتتداخل فتتعذر الرؤية الواضحة ،وانما يوقعنا فى مثل هذا الخلط ، أن يقدم لنا السؤال واحدا فى صياغته اللفظية ، لكنه فى حقيقته يدمج سؤالين أو أكثر عن موضوعات مختلفة ، فلو أردنا سلامة السير فى مثل هذه الحالة ، لوجب منذ البداية أن نفك المدمج ، لنضع كل سؤال فرعى على حدة ، وغالبا ما يحدث هذا الازدواج ، حين ترد فى السؤال المطروح لفظة ينقصها التحديد ، بحيث يستطاع فهمها على أكثر من وجه واحد ، أعنى أن تكون هذه اللفظة الواحدة بمثابة لفظتين أو أكثر ، كل لفظة منها تستقل وحدها بمشكلة قائمة بذاتها ، فافرض - مثلا - أن المسألة المطروحة هى عن «الحقيقة» ما سبيلنا اليها ؟ فعندئذ ترى من الفلاسفة من يقول ان السبيل اليها هو « الحدس » ، ومنهم من يقول ان السبيل اليها هو « العقل » وآخرون يقولون بل السبيل اليها هو « الحواس » ، أفلا يجوز فى هذه الحالة أن يكون سر الخلاف بين أولئك وهؤلاء أن كلمة « الحقيقة » ينقصها التحديد ، بحيث يندمج فى هذه الكلمة الواحدة مشكلات عدة ، فأخذ كل فريق من الفلاسفة مشكلة غير المشكلة التى أخذها الفريق الآخر ؟ اذا تبين ذلك ، كان ما بينهم من اختلاف هو أبعد ما يكون عن «الصراع» ، لأن كلا منهم يلعب لعبته فى ميدان مستقل ٠

تلك حالات أربع من اختلاف الرأى عند أصحاب الفكر ، ألخصها لتكون مرئية للقارىء بنظرة واحدة ، فيسهل عليه أن يرى الزعم الذى نزعمه ، وهو أن « الصراع الفكرى » لا يتحقق الا فى حالة واحدة دون سائر الحالات :

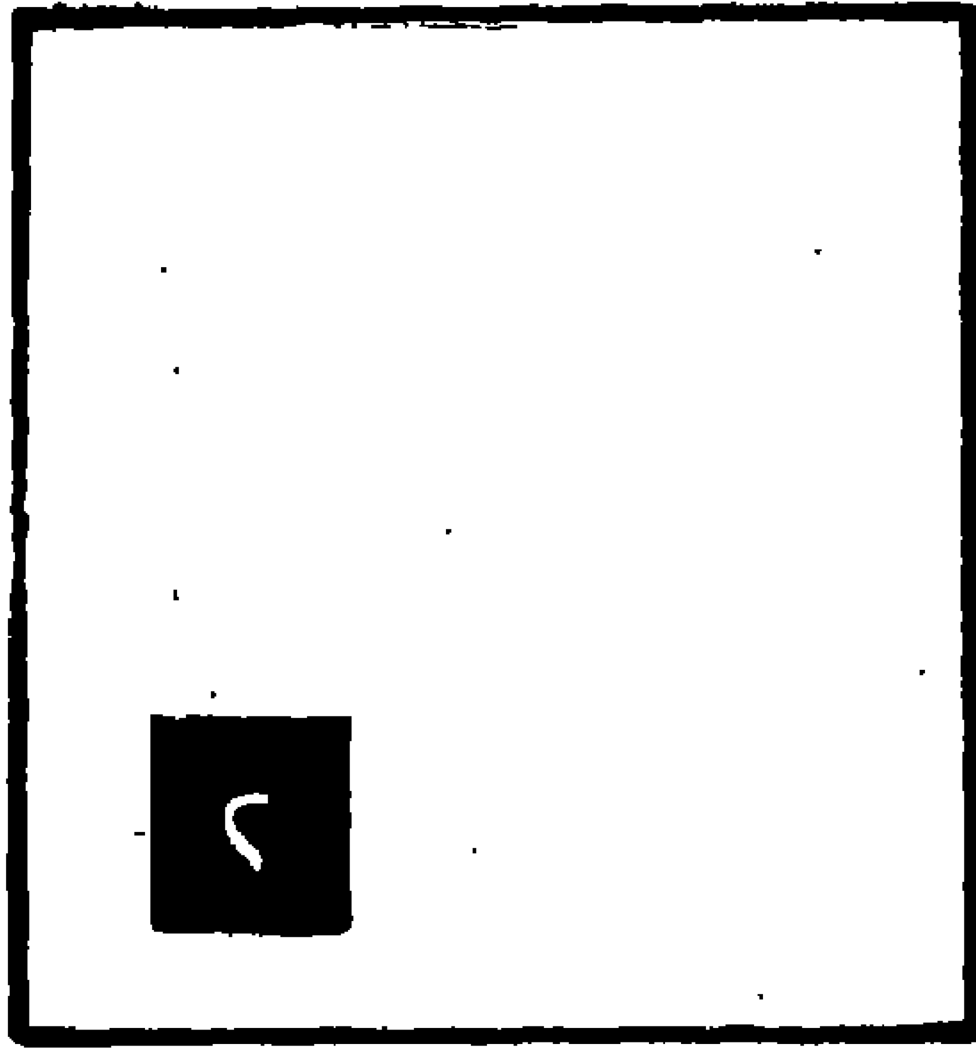
١ - مشكلة يقترح لها حلان ، بحيث اذا أصاب حل منهما تحتم أن يكون الآخر باطلا ، وهاهنا يكون صراع فكرى ٠

٢ - مشكلة يقترح لها حلان ، لكن كل حل منهما لا يتناول من المشكلة الا جانبا واحدا ، وهنا لا يكون صواب أحدهما نافيا لصواب الآخر ٠

٣ - مشكلة يقترح لها حلان ، لكنهما لا يختلفان فى المعنى وان اختلفا فى الصياغة اللفظية ، وهنا يكون صواب أحدهما هو نفسه صواب الآخر ٠

٤ - سؤال يدمج فى صياغته أكثر من مشكلة واحدة ، فيعالج أحد المفكرين مشكلة منها ، ويعالج مفكر آخر مشكلة أخرى ٠ وهنا يكون لكل منهما صوابه أو خطؤه مستقلا عن صواب الآخر أو خطئه ، فلا صراع بينهما ولا ما يشبه الصراع ٠

وسبيلنا الآن الى مزيد من الأمثلة ، نأخذها من حياتنا الفكرية ، توضيحا لهذه الحالات الأربع ٠



لو نظرنا الى الحياة الفكرية - كما ينبغى أن ينظر اليها - باعتبارها مرحلة نظرية لابد أن تلحقها مرحلة التنفيذ والتطبيق ، أعنى لو نظرنا الى الحياة الفكرية ، لا على أنها لهو ومتاع لأصحابها ، بل على أنها هى مرحلة التخطيط التى تنتهى بالتصميم ثم بالتنفيذ ، وجدنا أن الحالة الأولى من الحالات الاربع المذكورة - أعنى حالة الصراع الفكرى بمعناه الدقيق - هى الحالة الوحيدة التى يؤدى اختلاف الرأى فيها الى اختلاف فى طرائق التنفيذ ، وبالتالى فان اختلاف الرأى فيها معناه اختلاف فيما نغيره أو لا نغيره من أمور الواقع ، ومن ثم تجىء أهميتها وخطورتها بالقياس الى زميلاتها ، اذ لا يؤدى اختلاف الرأى فى الحالات الثلاث الأخرى الى أى ضرب من ضروب التغيير على أرض الواقع ، واذن فهو - على أحسن تقدير - لا يعدو أن يكون رياضة ذهنية يلهو بها أصحابها كما يلهو لاعبو الشطرنج، ولنضرب أمثلة من «صراعاتنا» الفكرية الحقيقية والمزعومة ليتضح المعنى الذى نريد ٠

ان أقرب مثل حى نسوقه للصراع الفكرى فى أتم معناه ، هو هذا الذى حدث ويحدث فى حياتنا الاقتصادية والاجتماعية منذ قيام الثورة ، فقد

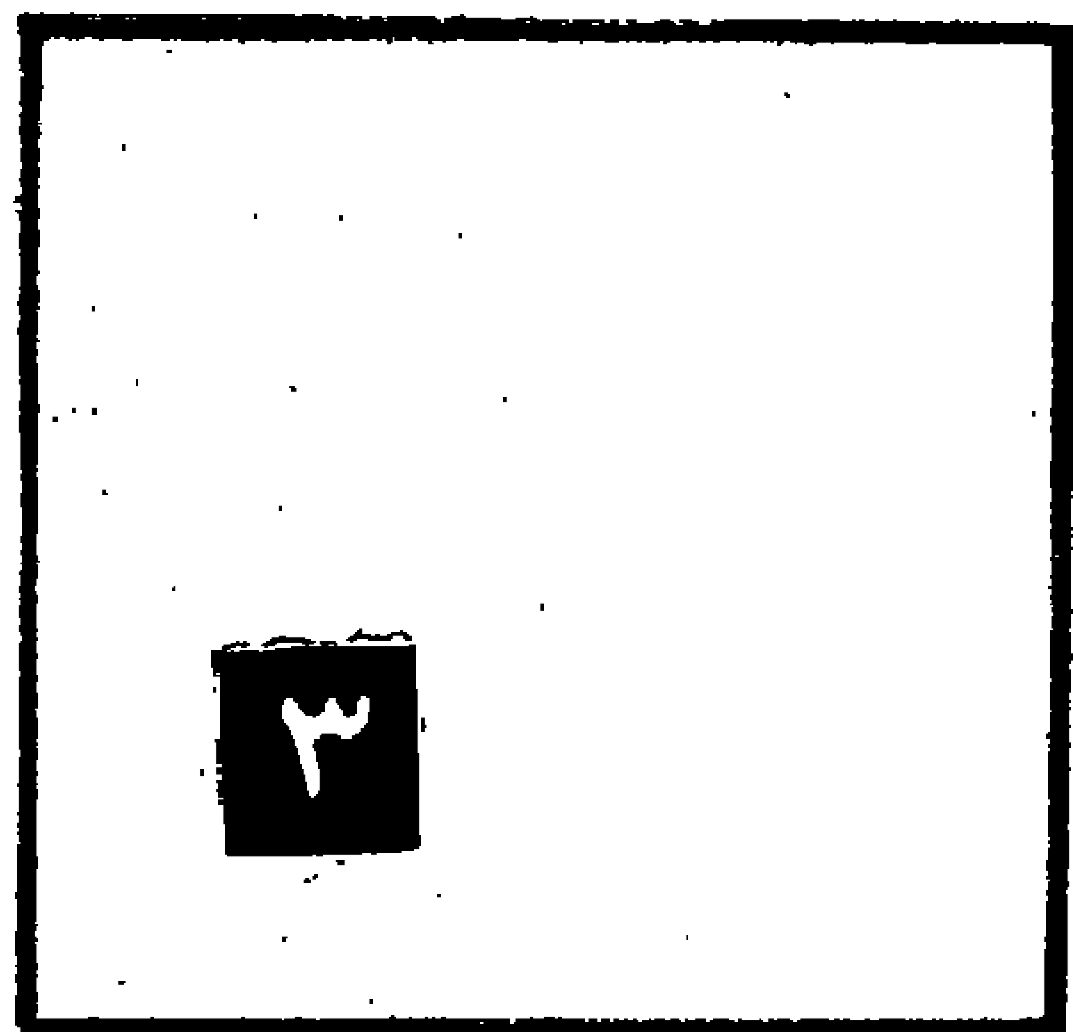
كانت تلك الحياة قبلها تقوم على فكرة أو أفكار أساسية ، وجاءت تلك الحياة بعدها لتقوم على فكرة أو أفكار تنقض الأولى لتحل محلها ، فاذا كانت الفكرة السابقة تأخذ بالملكية الخاصة لوسائل الانتاج الرئيسية ، فان الفكرة الجديدة تأخذ بالملكية العامة لتلك الوسائل، وبين الفكرتين من الاختلاف ما يحتم الأخذ باحداهما دون الأخرى ، فاما هذه واما تلك ، مع استحالة الجمع بين الفكرتين في شيء واحد بعينه ، واذن فقد كان بين الفكرتين صراع ، كانت الغلبة فيه للفكرة الجديدة ، وهي غلبة لا تقف عند حد الرياضة الذهنية ، بل يكون لها طريقها الى التطبيق والتنفيذ ، بحيث تتغير الأمور على أرض الواقع تغيرا يجعل لها صورة غير التي كانت ، وبهذا يصبح لكلمة «ثورة» معناها العيني المحسوس .

خذ مثلا ثانيا لمثل هذا الاختلاف الذي يحتم علينا أن نأخذ بأحد الطرفين دون الآخر ، لما بين الطرفين من تناقض يمنع الجمع بينهما في لحظة واحدة ، **الاختلاف على مبدأ التعليم ، أيكون واجبا على الدولة ازاء المواطنين بحيث تتكفل الدولة بنفقاته في كل مراحله ، أم يكون من الخدمات التي تباع لمن يملك المال لشرائها ؟** هاهنا كذلك «صراع» بين الفكرتين ، لأن قبول الفكرة الأولى بالنسبة الى مرحلة معينة من مراحل التعليم ، يقتضي رفض الفكرة الثانية ، فلو فرض أن كان لكل من الفكرتين أنصار ، كان بين الفريقين صراع فكري ، وهنا نلاحظ للمرة الثانية أن الصراع عندئذ اذا انتهى الى انتصار فكرة على فكرة ، كان معنى ذلك تغيرا حقيقيا في دنيا الواقع .

وهاك مثلا ثالثا للصراع الفكري حين يتم معناه ، قضية المرأة وحريتها حين أعلنها **قاسم أمين ، فهل تخرج المرأة ـ التي هي من أوساط لم تكن تسمح للمرأة فيها بحقوق معينة ـ هل تخرج تلك المرأة الى حيث تظفر بحقوقها تلك ، من سفور ومن تعليم ومن مشاركة في الأعمال العامة ؟** هنا تكون الاجابتان بالايجاب والنفي اجابتين متعارضتين تعارضا يجعل صواب الواحدة منهما مؤديا بالضرورة الى خطأ الأخرى ، ونلاحظ للمرة الثالثة أن مثل هذا الاختلاف الفكري مؤد الى تبديل صورة الحياة الواقعة اذا ما كتب النصر للفكرة الجديدة على الفكرة القديمة .

ومثل رابع وأخير للصراع الفكري بمعناه الذي حددناه له ، تلك المشكلة التي ثارت في أربعينات هذا القرن عن الكتابة العربية : **أنبقي عليها كما هي بأحرف عربية ، أم نبدل هذه الأحرف بأحرف لاتينية ؟** هاهنا أيضا ترى كيف يجيء الأخذ باحدى الفكرتين مبعدا للفكرة الأخرى ، وفي هذه القضية قد حدث أن كان النصر للفكرة القديمة فاختفت الفكرة الجديدة ، فلبثت صورة الواقع على حالها لم يصبها تغير .

ونستطيع أن نمضي في ضرب الأمثلة لما قد حدث في حياتنا الفكرية خلال هذا القرن من «صراعات» حقيقية بين أفكار تتصل بهذا الجانب أو ذلك من جوانب حياتنا ، وهي صراعات يتحتم فيها الأخذ بأحد الطرفين المتصارعين دون الآخر ، مع استحالة الجمع بينهما في مشكلة واحدة بعينها ، وقد كتبت الغلبة في معظم الحالات للفكرة الجديدة ، فتغيرت الحياة فيما يتصل بالفكرة الغالبة ، لكن تلك الغلبة أحيانا لم تكن من نصيب الفكرة الجديدة ، فظلت الفكرة القديمة غالبة سائدة ، وبالتالي لم تتغير الحياة في جانبها المتصل بتلك الفكرة ، وهنا ينبغي أن نذكر حقيقة هامة ، وهي **أن « التغير » في ذاته ليس هو المقصود ، انما المقصود هو التغير الذي يحدث تطورا وتقدما ونموا ، فاذا كانت الفكرة الغالبة في الصراع ، محققة للتطور ، كانت خيرا من زميلتها ، بغض النظر عن أيهما جديد وأيهما قديم .**

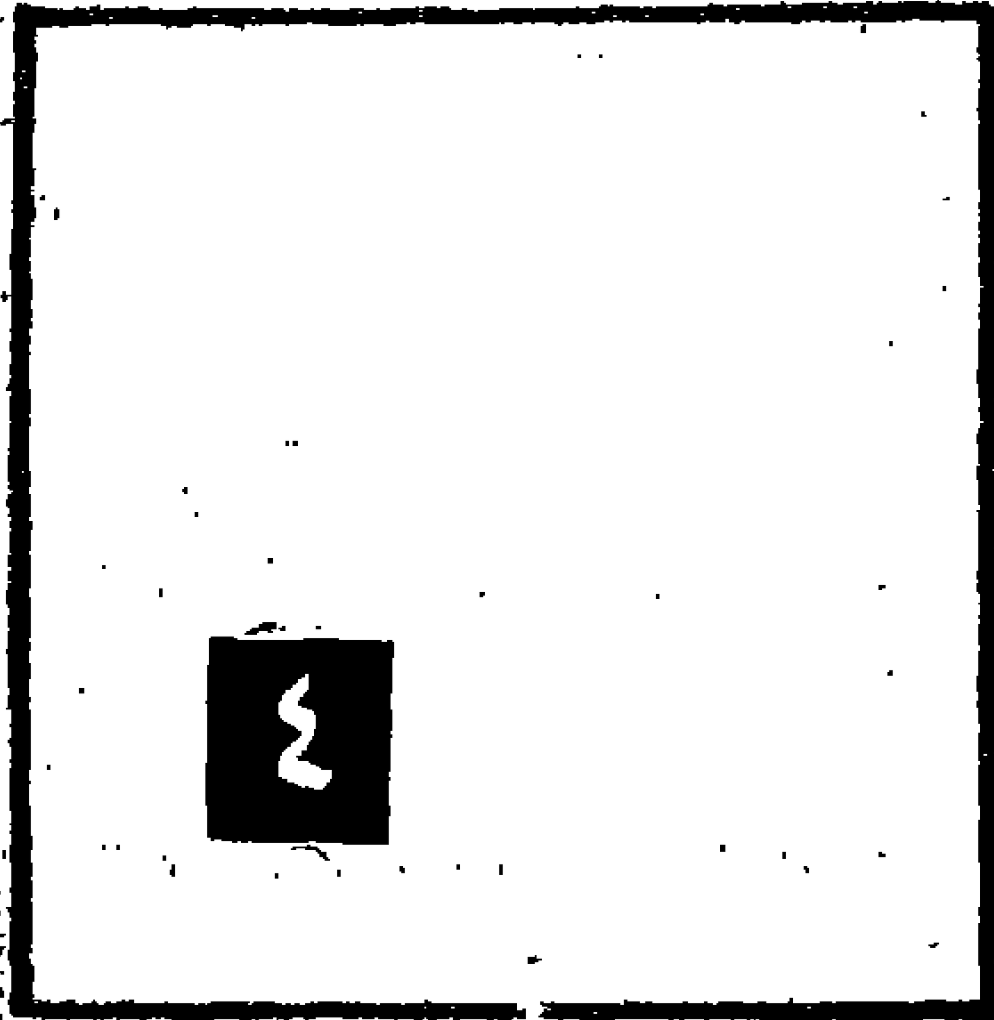


أما الحالة الثانية من الحالات الأربع التي أسلفنا ذكرها ، فهي حين يتناول كل من المتجادلين جانبا من المشكلة المعروضة غير الجانب الذي يتناوله الآخر ، وعندئذ لا يكون بين الطرفين «صراع» بقدر ما يكون بينهما تعاون وتكامل ، حتى ليجوز لنا ضم الصواب الجزئي الذي أدركه أحدهما الى الصواب الجزئي الذي أدركه زميله ، ليكون لنا بذلك الضم الصواب كله ، أو شطر من الصواب ـ على أية حال ـ أكبر من كل من الصوابين على حدة ، وقد ضربنا لذلك مثلا مشكلة العلوم وترجمتها ، فهل ننقلها الى العربية أو نتركها على أصلها في أيدي طلابنا ودارسينا ، ونسوق الآن مثلا آخر أو مثلين

فالمشـــكلة مازالت قائمة ، والنزاع مازال محتدما ، حول الفصحى والعامية بأيهما نكتب في مجال القصة والمسرحية والشعر بصفة خاصة ، وسؤالنا الآن هو هذا : أحقا نحن بازاء طرفين نقيضين لا يلتقيان ؟ هل المسألة هي اما أن نكتب بالفصحى ولا عامية واما أن نكتب بالعامية ولا فصحى ؟ ألا يجوز أن يكون هنالك موقف يجمع بين الفصحى في سياق والعاميـــة في سياق ؟ ماذا لو كتب متن القصـــة ـ مثلا ـ بالفصحى وحوار العامة بالعامية ؟ ماذا لو أخذنا من الفصحى بطرف ومن العامية بطرف كالاقتراح الذى قدمه الأستاذ **توفيق الحكيم** ؟ ان ما يقوله أنصـــار الفصحى لا ينقض بالضرورة ما يقوله أنصـــار العامية ، كلا ولا ما يقوله أنصار العامية بالذى ينقض ما يقوله أنصار الفصحى ، بدليل أننا قد رأينا بالفعل آثارا أدبية التقى فيها الطرفان على وجه من الوجوه .

وقريب من هذا مشـــكلة الشعر القائمـــة المحتدمة بين قديمه وحديثه ، ويحلو للقائمين بها أن يسموها « صراعا » كأنما لو نظم الشعر شاعر على النسق التقليـــدى تحتم ألا يقرضه شاعر آخر على أى نحو شاء ! نعم كأنما في العربية كلها شاعر واحد وهو اما أن يقول الشعر على هذه الصورة أو على نقيضها ! هب أن ســـائلا سألك : أتريد للناس أن يأكلوا اللحم أو الأرز؟ أفـــلا يكون الجواب : أريد لهم أن يأكلوا اللحم والأرز ومائة صنف آخـــر غير اللحم والأرز اذا أسعفتهم جيوبهـــم وبطونهم ، ولقد شـــهدنا في هذه «المعركة» عجبا ، اذ شـــهدنا شاعرا ينظم الشعر على صورته التقليدية من وزن وقافية ، ولأن شخصه محبب لدى أنصار الشعر الجديد ، رأوا في شعره شعرا جديدا ـ **انني أؤكد لقارئي انني لا اكتب هذا مؤيدا لجديد أو قديم ، بل أكتبه لأبين ألا «صراع» في مثل هذه المشكلات ، لأن الطرفين المتنازعين لا يزيح أحدهما الآخر ، بل يأتي ليقف الى جواره ، كأنما أنت صاحب منزل ذى ثلاث غرف فاضفت اليها غرفة رابعة .**

ولقـــد شهدنا كذلك معركة عنيفـــة في عشرينات هـــذا القرن وثلاثيناته بين أنصـــار الجديد وأنصار القديم ـ وكان الجديد والقديم عندئذ معناهما على التوالى : الثقافة الأوروبيـــة والتراث العربي ـ وكان بيننا من انتصر للأولى انتصـــارا تاما ، ومن انتصر للتراث العربي انتصـــارا تاما ، ولو كان المتقاتلون ذوى بصر وسمع ، لرأوا بين ظهرانيهم ـ حتى في ســـاعة احتدام المعركة ـ أدباء اجتمعت في قلوبهم وفي عقـــولهم أطراف الثقافتين معا ، مما يدل دلالة قاطعة على أن المسألة ليست اما هذا أو ذاك ولا اجتماع بين الجانبين ، بل هى على صورتهـــا الأصح : هذا وذاك معا ، فهل تعد **طه حسين** مثلا مشربا بالثقافة العربية وحدها أو تعـــده مشربا بالثقافة الأوروبية وحدها ؟ هل تعد العقاد من الفريق الأول أو من الفريق الثانى ؟ وكذلك قل في **هيكل والمازنى** وغـــيرهما ، وهاهى ذى الأعـــوام قد كرت بنا الى يومنا الراهن ، فاذا الثقافتان اليوم يتلاقيان في وحدة ـ الا تكن قد تمت فهى في طريقهـــا الى أن تتم ـ بحيث يتكون منها ما يصبح ثقافة جديدة مطبوعة بطابعنـــا الحديث .

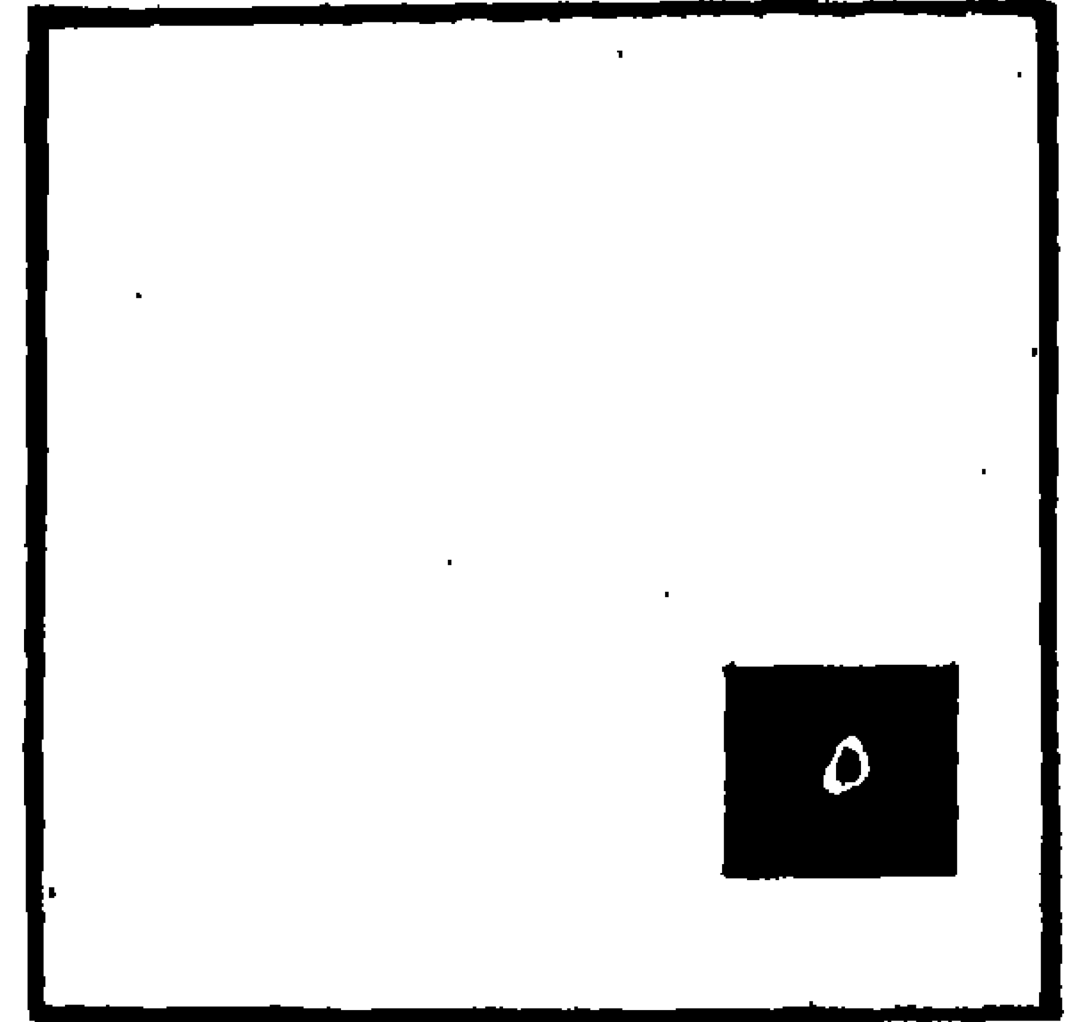


وكذلك ليس من ضروب « الصراع » الفكرى أن تختلف العبارتان في اللفظ لكنهمـــا تترادفان في المعنى ، وقد أسلفت لذلك مثـــلا هذا الخلاف الظاهرى الذى تجرى به أقلام طائفة من كتابنـــا اليوم عن « الاشـــتراكية العربية » و « التطبيق العربى للاشتراكية » ، وأريد الآن أن أزيد من الأمثلة لعلها توضح ما نريد ، **فمن المشـــكلات القائمة بيننا اليوم مشكلة « الالتزام » في الأدب والفن ، بل وفي الفكر بصفة عامة ، وان الحديث في المشكلة ليوحى بأن هنالك فريقين : أحدهما يقول بوجوب الالتزام ويقول الآخر بعدم وجوبه ،** على أن ثمة مسلمة متفقا عليها ، وهى أن الالتزام

لا يقصد به الالزام ، بمعنى أن الحركة تنبع من داخل المفكر أو الأديب ، ولا تفرض عليه من عوامل خارجية ، واذن فقد انحصر الخلاف «المزعوم» في أن فريقا يقول : انه لابد أن يكون عند الأديب أو المفكر هدف يلتزم بلوغه بالوسائل التي يراها ، على حين أن الفريق الآخر يقول — في زعم الزاعمين — انه لا هدف هناك عند الأديب أو المفكر ، ولذلك فلا وسائل معينة محددة ، وتسأل الزاعمين : ترى هل يمسك المفكر غير الملتزم — أو الأديب — قلمه ، ويغمض عينيه ، ويخبط بالقلم على الورق كيف اختلجت الأصابع ، كأنه قط وجد أمامه آلة كاتبة فراح يخبط على مفاتيحها بمخالبه ؟ فيكون جواب الزاعمين عن سؤالك هذا — فيما أظن — هو شيء كهذا : لا بل ان غير الملتزم هو من يفكر للفكر نفسه ، ومن يصنع أدبا للأدب نفسه ، وفنا للفن نفسه ٠٠ أي أن الأهداف «داخلية» لا «خارجية» — ان جاز هذا الوصف — ونحن نقول لهؤلاء : ان هذا هو التزام ، ولا فرق — من حيث « الالتزام » ذاته — بين أن يكون الهدف هو داخل الأثر الفكري أو الأدبي ، أو خارجه ، كلاهما التزام لصاحب الأثر بما أراد أن يصنعه ، فاذا كان هنالك بعد ذلك اختلاف بين قائل بأن الهدف لابد أن يكون خارج الأثر المصنوع ، وقائل آخر بأنه انما يكون داخلا في كيان الأثر ذاته ، فليس الاختلاف عندئذ على «الالتزام» وجودا وعدما ، بل الاختلاف على موضع الهدف الذي يراد التزامه ، واذن فلا فرق — من حيث الالتزام — بين عبارتين : احداهما تقول ان الأدب هو للأدب ، وأخرى تقول ان الأدب هو للمجتمع ، اذ العبارتان كلتاهما تقرران الالتزام على حد سواء وبمعنى واحد ، وان اختلف فيهما الشيء الذي نلتزم به، وانه لما يزيد هذا الأمر وضوحا ، **أن القائلين بأن الأدب الملتزم معناه التزام بمشكلات المجتمع، لا يفوتهم أن يؤكدوا بأن هذا الالتزام بمشكلات المجتمع لا يعفي الأديب من أن يلتزم « أيضا » بما يوجبه الفن الأدبي من قواعد واصول ،** وحتى لو أخذنا بهذا التفسير ، فان الخلاف بين الفريقين لا يكون خلافا على وجوب الالتزام أو عدم وجوبه ، بل يكون على « عدد » الالتزامات ففريق يقول انهما التزامان : التزام بقواعد الفن الأدبي أولا ، والتزام بأن يكون المضمون هو مشكلات المجتمع ثانيا ، على حين أن الفريق الآخر يطالب بالتزام واحد ، هو بقواعد الفن الأدبي ، ولا شأن لنا بعد ذلك بالمضمون ونوعه، فاذا كانت هذه هي حقيقة الموقف ، أفلا يكون الفريقان معا على اتفاق في فكرة الالتزام من حيث هو كذلك ؟ **والا فاين هو الأديب الواحد أو الفنان الواحد أو المفكر الواحد ، على طول التاريخ الثقافي كله ، الذي لم « يلتزم » في عمله شيئا ما ؟ فاذا قال قائل هنا : لا ، بل نريده أن يلتزم كذا لا كيت ، كان ذلك «الزاما» لا «التزاما» ٠٠ وقد اعترفنا جميعا بانه لا الزام ٠**

وأسوق مثلا آخر وأخيرا ، لاختلاف الرأي الموهوم ، حين تختلف العبارات في لفظها ، حتى اذا ما أمعنت النظر في مدلولاتها ، ألفيتها تستهدف هدفا واحدا ، **والمثل الذي أسوقه هو اختلاف القائلين بالفردية والاجتماعية ، ففي ظني أنه لو ترك التقابل بين الطرفين هكذا مطلقا من القيود ، لأفرغناه من معناه ، فالمعنى الحقيقي المقصود هو ألا ينشط الفرد في ميادين**

العمل والفكر الا بما عساه أن يخدم المجموع ، لكن هذا نفسه لا ينفي أن يكون الفرد في نشاطه فردا ، وانما هو مطالب بنوع معين من النشاط الذي يحقق به فرديته ، اذ قد ينشط الفرد بما يهدم المجتمع ، واذن فليس الشرط هو الا ينشط الفرد من حيث هو فرد ، بل الشرط هو أن يوجه نشاطه الفردي نحو خدمة الناس ، افرض أن الفرد الذي نخاطبه بهذا الكلام يحترف مهنة الحكم في لعبة الكرة ، فكيف يمكن أن يمارس حرفته الا من حيث هو فرد ؟ لهذا فنحن لا نطالبه بأن يحد من فرديته ، بل نطالبه بأن يوجه نشاطه الفردي في أدائه لحرفته نحو هدف معين يخدم اللاعبين جميعا ، ان أشد أنصار الفردية تعصبا لرأيه ، لا يطرح الناس من حسابه ،بدليل أنه يتكلم ليعبر عن رأيه ذاك ، ويرسل كلامه الى المطبعة ليطبع وينشر ، وهو حين يتكلم وحين يعمل على نشر كلامه ، انما يتوجه به نحو الناس، واذن فالقائلون بالفردية والقائلون بالاجتماعية، انما يقولان شيئا واحدا ، اذا كان المراد هو أن يكون النشاط الفكري أو العملي ذا صلة بالمجتمع كله أو بعضه ، ولا يكون بينهما فرق الا اذا قصرنا معنى الفردية على النشاط الذي يهدم المجتمع ويعارض مصالحه ، لكن من أين يتحتم هذا المعنى ؟ وعلى كل حال ، فلو كان دفع المجتمع أو تعويقه هو موضع الحديث ، كان لمثل هذا الاختلاف معنى ، أما أن يكون المحوران هما



الفردية والاجتماعية ، من حيث هما ، فلا اختلاف هناك في حقيقة الأمر ، لأن الفردية لا تكون الا في مجتمع ٠

وان أغمض الحالات جميعا عن الرؤية ، هي الحالة الرابعة ــ من الحالات التي أسلفنا ذكرها ــ حين يكون لكل متحدث مشكلته التي يتصدى لها ، وبرغم ذلك يظن المتحدثان أنهما يتصديان لمشكلة واحدة بعينها ، وأن أحدهما اذا أصاب الرأي ، تحتم أن يوصم زميله بالخطأ ٠

وأعيد القول مرة أخرى ، بأن الخلاف لا يكون بين رأيين ، الا اذا كان الرأيان معا يتعلقان بسؤال واحد ، أي أنهما معا يندرجان في مقولة واحدة ، فاذا سئلنا ــ أنت وأنا ــ عن جدران هذه الغرفة ، فقلت أنا انها بيضاء ، وقلت أنت ان ارتفاعها أربعة أمتار ، فليس هذا الذي بيننا هو خلاف في الرأي ، لأنك بمثابة من يجيب عن سؤال غير السؤال الذي أجيب أنا عنه ، أنت تتحدث عن « الكيف » وأنا أتحدث عن « الكم » وهما مقولتان مختلفتان ٠

وحسبي هنا مثل واحد أسوقه لاختلاف الرأي المزعوم ، حين لا يكون في حقيقة الأمر اختلاف ، لأن كل رأي من الرأيين متصل بمشكلة غير المشكلة التي يتصل بها الرأي الآخر ،وليكن هذا المثل هو **اختلاف النقاد على مبدأ النقد الأدبي ماذا يكون ؟ فها هنا تجد اجابات كثيرة ، ناقد يجعل مبدأ البحث عما تحمله القطعة الادبية من رسالة فكرية ، وناقد آخر يجعل مبدأ البحث عن القالب الذي صبت فيه تلك الرسالة ــ اذا كان ثمة رسالة ــ وناقد ثالث ، ورابع وخامس الى آخر الصف الطويل ، ويزعمون أنهم مختلفون في مشكلة واحدة بعينها ، وليس الأمر كذلك ، لأن كلا منهم يهتم بشيء غير الشيء الذي يهتم به الآخر** ، افرض أننا أربعة أصدقاء دخلنا معا مكتبة ليبحث كل منا عن كتاب غير الكتاب الذي يبحث عنه الآخر : واحد يريد كتاب الوجود والعدم لسارتر ، وآخر يريد كتاب مبادىء الهندسة **لاقليدس** ، وثالث يسأل عن الأيام **لطه حسين** ورابع يطلب ديوان **العقاد** ، فهل يكون بيننا خلاف على رأي ؟ وهكذا قل في أربعة نقاد يتناولون قصة أو مسرحية ، بمبدأ نقدي لكل منهم غير المبدأ الذي يأخذ به زميله ، فالقصة المنقودة هي الدكان الذي سيدخلونه جميعا ، لكن لكل منهم فيها مآربا ، ان وجده كان خيرا والا فهو يخرج منها بغير زاد٠٠٠٠ اختلفت المطالب ، أي اختلفت الأسئلة فاختلفت الاجابات بالضرورة ، فلا صراع هناك كما قد يظن المغرمون بالصراع الفكري ، حيث يكون ، وحيث لا يكون بغير تمييز ٠

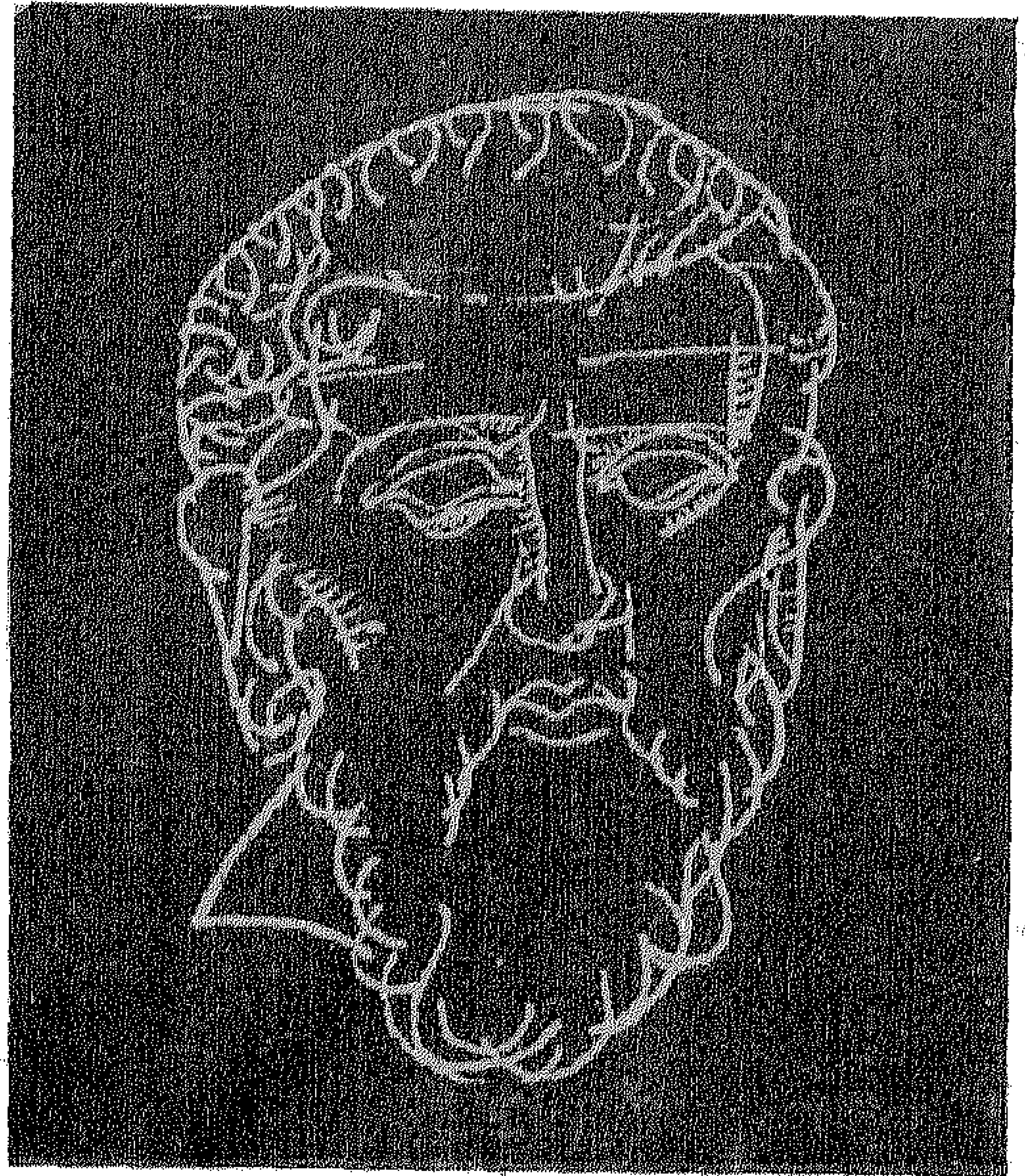
زكي نجيب محمود

الميتافيزيقا

فى هذا العصر

● العلم بمعناه الدقيق لايكون الا بفرض الفروض أولا فمحاولة تحقيقها ثانيا » أى أنه لاغنى للعلم عن الميتافيزيقا . فالنظريات العلمية لاتجىء على نحو استقرائى من الوقائع وإنما تتخيل أولا ثم تحقق تجريبيا بعد ذلك .

● والنقد من هذا الاستلاب العلمى وغيره من أنواع الاستلاب الايديولوجى يتمثل فى الأخذ بالعمل والتطبيق ، فعندئذ يصير العلم انسانيا بحق ، واقعيا بحق . وكذلك الأمر بالنسبة للفلسفة والميتافيزيقا فلن تتحقق الا بقهرها بواسطة العمل الانسانى .

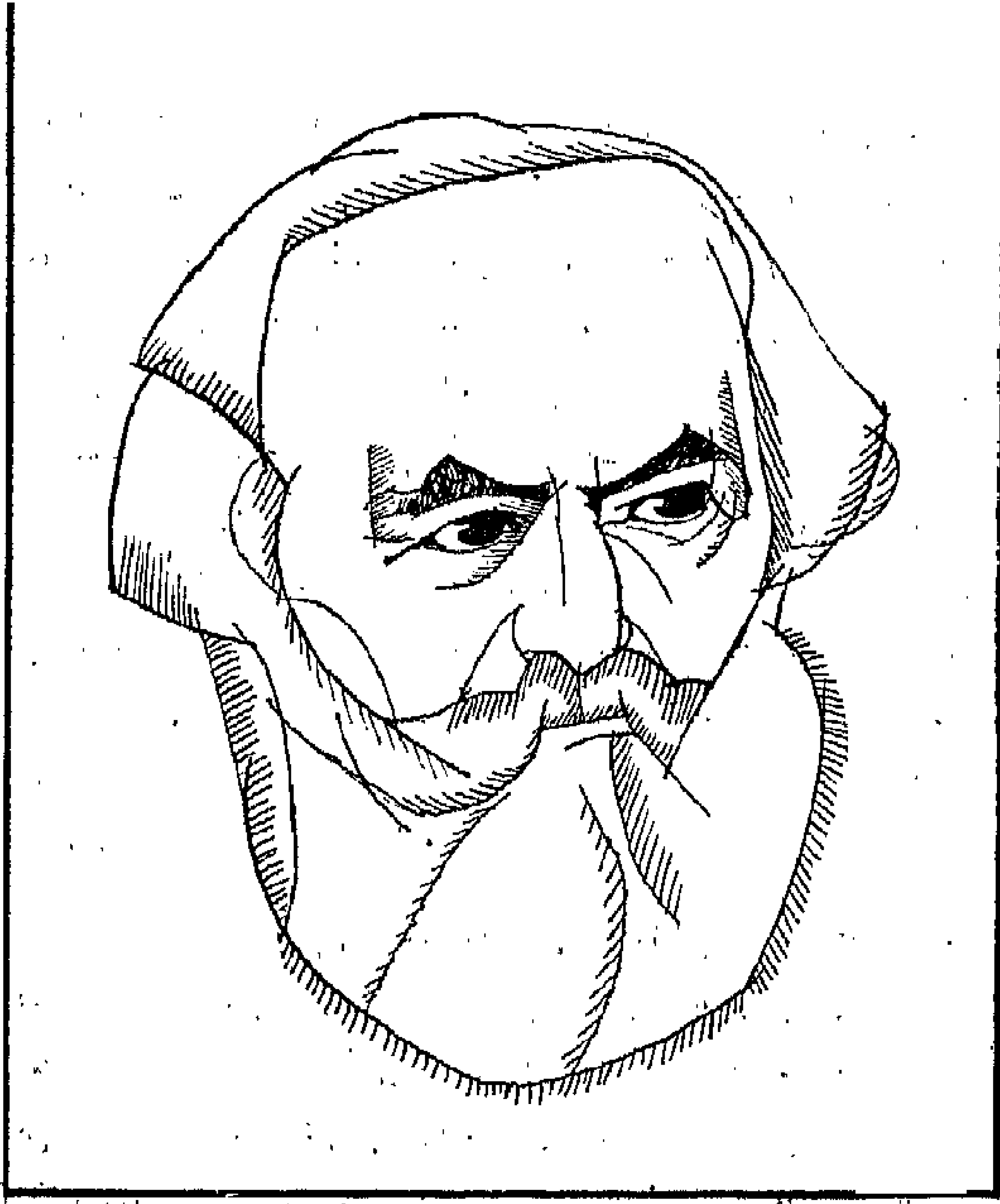


أرسطو

.. وما الحاجة الى الميتافيزيقا فى هذا العصر ، عصر العلم ؟ . هذا هو السؤال الذى يتردد - وان لم يكن بنفس هذه الصيغة - فى مؤلفات الغالبية العظمى من فلاسفة العصر الحديث الذين يعلنون بالميتافيزيقا عموما . والسؤال فى ذاته وبصورته تلك يثير التساؤل : فما هى الضرورة التى تدفع الى اثارته ؟ أو - بعبارة أخرى - لماذا هذا السؤال أصلا ؟ ، ولماذا يثار فى هذا العصر بالذات ؟ . **ان العلم - وهذه حقيقة لاشك فيها - تميز العصر الحديث عن غيره من العصور، كما كان الدين يميز العصور الوسطى تمييزا لاشك فيه أيضا ، لكن مع ذلك ينفرد عصرنا - دون تلك - باثارة هذا السؤال ، فلماذا ؟ . فى العصور الوسطى لم يوضع السؤال: « وما الحاجة الى الميتافيزيقا فى هذا العصر ، عصر الدين ؟ » ، بل وضع بدلا منه السؤال الرئيسى التالى : كيف يمكن التوفيق بين الفلسفة - أو الميتافيزيقا - والدين ؟**. وثمة اختلاف جوهرى بين السؤالين : فالسؤال الأول يتضمن الشك فى امكان قيام الميتافيزيقا جملة ، أما السؤال الثانى فينظر الى الميتافيزيقا كما لو كانت شيئا مسلما به ، لايقبل الشك . وكان هذا الأمر الأخير هو الذى يمثل اعتقاد غالبية المفكرين فى العصور الوسطى . نقول « غالبية المفكرين » . لأن فئة منهم قد شكت فى الميتافيزيقا ، لا فى ذاتها وبما هى كذلك ، وانما لتعارض أقوالها مع الدين ، أو الشريعة كما كانوا يقولون . وهى فئة قليلة لاتشكل افتراضاتها تيارا عاما غالبا يناهض الميتافيزيقا .



ف . بيكون



ك . ماركس

محمود رجب

وعلى هذا ، فكون عصرنا ينفرد باثارة هذا السؤال ، لدليل بين على أن هناك تيارا قويا يشك فى امكان قيام الميتافيزيقا بما هى كذلك ، ايمانا بوحدانية العلم وقدرته على تزويدنا بتفسير لكل شىء ، وبمعرفة العلل الأولى والأخيرة • ولذلك ، نجد فى هذا العصر وحده ظاهرة فريدة ، هى كثرة الأبحاث التى يكتبها كبار الفلاسفة والتى تحمل صراحة عنوان : « **ما الميتافيزيقا ؟** » • والسؤال عما هو شىء من الأشياء هو – فى الحقيقة – سؤال عن ماهية هذا الشىء • ولا ينبثق السؤال عن ماهية شىء ما الا عندما يصبح الشىء – الذى توضع ماهيته موضع التساؤل – غامضا وملتبسا ، والا عندما تصبح العلاقة بين الانسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مزعزعة • فالسؤال « **ما الميتافيزيقا ؟** » يتضمن أن الميتافيزيقا صارت وكأنها مشكلة تنتظر الحل ، أو أزمة بحاجة الى تفريج • وما كان الأمر كذلك قبل هذا العصر ، عصر العلم ، فلقد كان التأمل الميتافيزيقى سائدا – على نحو تلقائى – أيام اليونان وفى العصور الوسطى ، دون ما تساؤل صريح فى امكان قيام الميتافيزيقا • صحيح كانت هناك شكوك فى بعض أقوالها ، لكن لم يحدث أن وضعت الميتافيزيقا فى جملتها موضع التساؤل أو الشك •

الميتافيزيقا بين الاستبعاد والاستبقاء

ومنذ مطلع العصر الحديث ، حيث بدأ العلم الطبيعى فى الظهور ، وثمة سؤال رئيسى يتردد – على نحو أو آخر – فى مؤلفات الفلاسفة هو : **ما هو فيصل التفرقة بين العلم والميتافيزيقا ؟ ، أيتمثل فى الموضوع الذى يبحثه كل منهما ، أم فى المنهج الذى يستخدم ، أم فى الموضوع والمنهج على السواء ؟** • نعم انه منذ أرسطو والفلاسفة يفرقون بين الميتافيزيقا والعلم ، وخاصة من حيث الموضوع ، فالميتافيزيقا تبحث – فى نظرهم – فى الموجود « بما هو موجود » • أما العلم فيبحث فى الموجود « بحال ما » • لكن هذه التفرقة لم تكن أساسية • ذلك أن التفرقة الأساسية عندهم كانت بين القسم العملى فى الفلسفة وقسمها العلمى الذى كان يضم العلم الطبيعى بوصفه العلم الأسفل ؛ والميتافيزيقا بوصفها العلم الأعلى • انها لم تصبح أساسية الا فى العصر الحديث عندما ظهر العلم الحديث ، وعندما بدأ الفلاسفة يبحثون فى مناهجه • وكان الهدف الذى يسعون اليه من وراء هذه التفرقة أحد أمرين : اما استبعاد الميتافيزيقا من أجل العلم ، أو استبقاؤها من أجل العلم أيضا ••

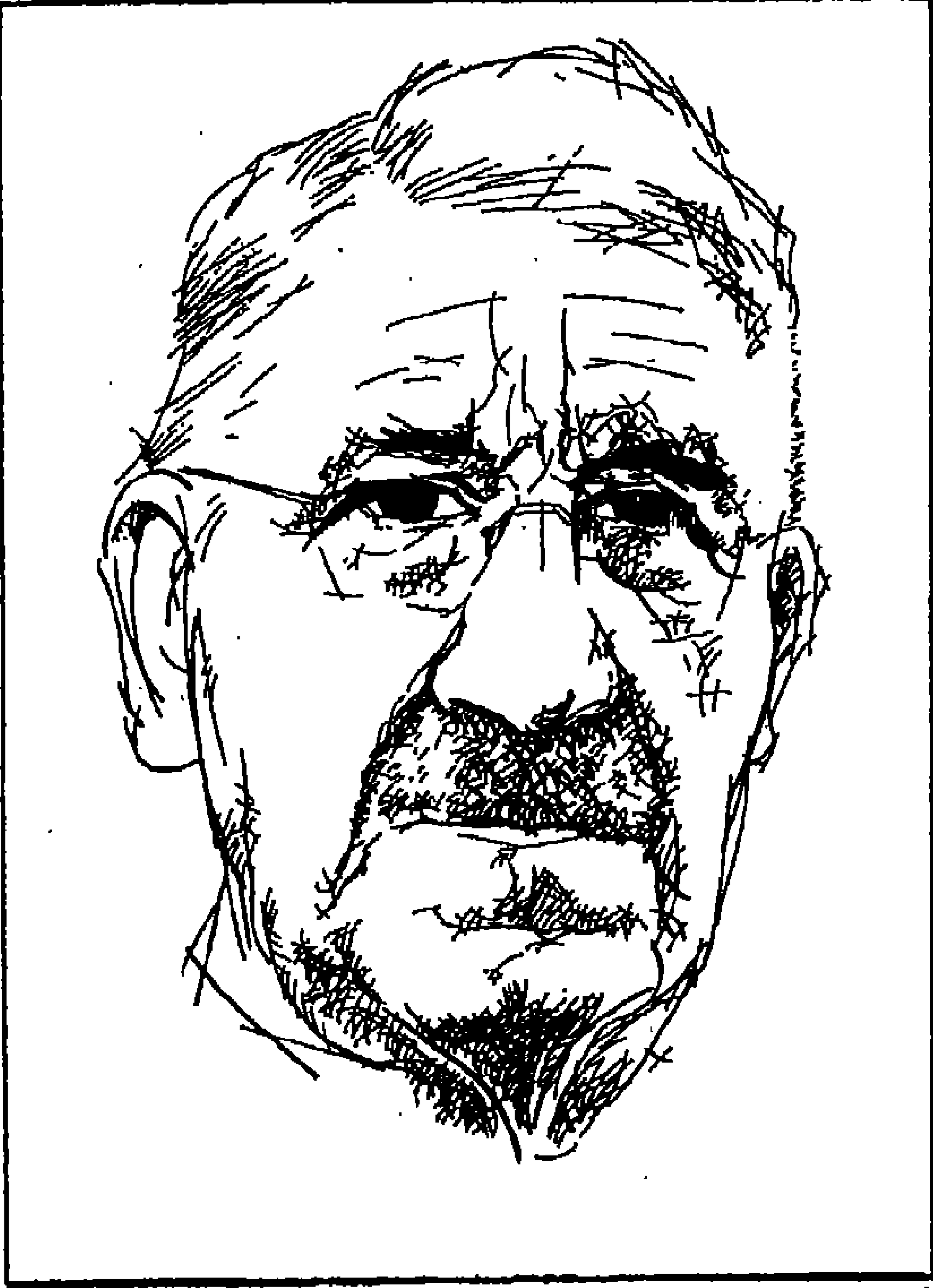
قد يبدو للبعض أن استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم ، دعوة جديدة استحدثها المناطقة الوصفيون فى وقتنا الحاضر • والحق أنها قديمة قدم بيكون ، الذى يعد أول فيلسوف وضعى دق شعاب الطريق نحو استبعاد الميتافيزيقا ؛ فبيكون هو أول من أقام التفرقة بين العلم والميتافيزيقا من حيث المنهج ، فالميتافيزيقا فى نظره تستخدم المنهج التأملى ، أما العلم فيستخدم المنهج الاستقرائى • أو بعبارة أخرى ، المذاهب الميتافيزيقية هى من صنع الخيال ، وتقابلها النظريات العلمية التى هى نتيجة للاستدلال الاستقرائى من الوقائع ،

وهذا الرأى هو الذى أدى ، فى الحقيقة ، الى ما يشبه الطلاق البائن بين العلم والميتافيزيقا ، فأصبح ينظر الى منهجى الاستقراء والتأمل على أنهما متقابلان • وقد ذهب بيكون الى أن البحث الاستقرائى السليم لا يكون الا بغياب كل الأفكار السابقة ، فأولئك الذين تملأ عقولهم التأملات لا يصلحون للقيام بالتجربة والمشاهدة العلميتين ، ذلك لأنهم يتحيزون لتأملاتهم • وهذا التحيز يجعلهم مستعدين لملاحظة الوقائع التى تؤيد تأملاتهم فحسب ، وغير راغبين فى ملاحظة الوقائع التى تفندها • ويترتب على ذلك أنهم لا يحصلون على الحقيقة ، وانما يدعمون آراءهم التى تصوروها من قبل ، وبالتالى تصبح تحيزاتهم فجة ومجرد خرافات •

والحق أن بيكون بتفرقته بين الميتافيزيقا والعلم قد فصل بين التأمل الذى يعين على تخيل الفروض والتجريب الذى يساعد على تحقيق هذه الفروض • انه ــ بعبارة أخرى ــ استبعد الفرض وحط من شانه ، واعلى من قيمة الملاحظة والتجريب ، فى حين ان العلم بمعناه الدقيق لا يكون الا بفرض الفروض أولا ، فمحاولة تحقيقها ثانيا ، أى انه لا غنى للعلم عن الميتافيزيقا ، فالنظريات العلمية لا تجىء على نحو استقرائى من الوقائع ، وانما تتخيل أولا ثم تحقق تجريبيا بعد ذلك •

ورغم اعتراف الكثيرين من علماء العصر الحاضر بحاجة العلم الى الميتافيزيقا ، أى حاجة التجريب الى التأمل ، فان الدعوة الى استبعاد الميتافيزيقا لا تزال آخذة بلب بعض الفلاسفة المعاصرين ، هم المناطقة الوضعيون ، بل لقد نشر أحدهم ، وهو كارناب ، بحثا ــ أشبه بالبيان أو الدستور الرسمى لهذه الحركة ــ بعنوان « **استبعاد الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقى للغة** » ، ذهب فيه الى أن **المنطق الحديث هو وحده القادر على تقديم اجابة دقيقة عما اذا كانت الميتافيزيقا ممكنة أو لا ــ وهذه الاجابة لا تكون الا عن طريق تحليل اللغة ، ذلك أن تحليل اللغة يكشف عن وجود كلمات ومجموعات من الكلمات تشبه القضايا عند النظرة الأولى ، لكنها فى الحقيقة وعند امعان النظر ، ليست قضايا اطلاقا** • وهذه القضايا الزائفة هى ــ على وجه الدقة ــ قضايا فارغة من المعنى • وهى كذلك لأحد أمرين : اما لأن الكلمات الموجودة فيها كلمات لا معنى لها ، أو لأن هذه الكلمات ــ اذا كانت ذات معنى ــ جمعت على نحو يكسر قواعد المنطق •

ولقد أخذ الباحثون الماركسيون على كارناب أن استبعاده للميتافيزيقا استبعاد شكلى صورى ، فقبل أن نستبعد الميتافيزيقا يجب ــ فى رأيهم ــ أن ننظر الى الميتافيزيقا على أنها وسيلة لدعم طريقة معينة فى الحياة ، ولدعم عقيدة أو ايديولوجية سياسية أو دينية معينة • واستبعاد الميتافيزيقا يجب أن يكون هدفه هو القضاء على هذه الايديولوجية غير المرغوب فيها • ويذهبون أيضا الى أن كارناب يعمل على فصل النظرية عن التطبيق ، ويتجاهل الهدف العملى للميتافيزيقا ، ويعلن خلوها من المعنى • وهو بعمله هذا ينقد الميتافيزيقا التقليدية التى تنطوى على



ج • ديوى

كلمات مثل « **الله** » و « **المبدأ** » و « **الماهية** » ، ويحل محلها « **عالما علميا** » قوامه نظام من رموز ، منه يمكن استخلاص الوقائع المشاهدة ، فتلك هى وظيفة هذا النظام الرمزى ، كما هو صوره للعالم الواقعى •

ان نقد الماركسيين لكارناب مثل على نقد أولئك الذين يهتمون بالعنصر البراجماطى للغة العلم • فكارناب لم يحقق بالفعل « استبعاد الميتافيزيقا » الذى زعمه ، لأنه حصر كلامة فى العنصر المنطقى للغة ، ولقد أثار البراجماطيون مثل هذه الاعتراضات ، ذلك أنهم يهتمون أصلا بالانجازات الاجتماعية للقول • **فجون ديوى** مثلا ذهب الى أن المرء لا يمكن أن يستبعد الميتافيزيقا تماما ، الا اذا أدرك معناها ادراكا كاملا ، لا بأن يثبت فراغها من المعنى •

ولئن كان الماركسيون يختلفون عن المناطقة الوضعيين فى المنهج الذى يستخدمونه فى استبعاد الميتافيزيقا ، فانهم يتفقون معهم فى الهدف الأساسى ، ألا وهو : استبعاد الميتافيزيقا باسم العلم ومن أجل تقدمه • لكن ، ما مدى سلامة هذا الهدف ؟ ، هل صحيح أن تقدم العلم مرهون باستبعاد الميتافيزيقا ؟ ، هل فيصل التفرقة بين العلم والميتافيزيقا ، وبالتالى بين الكلام ذى المعنى والكلام الفارغ من المعنى ، هو قابلية التحقق من هذا الكلام بالرجوع به الى التجربة الحسية ؟ ، هل التأمل حقا حجر عثرة فى سبيل التجريب ؟• هذه الأسئلة كلها أثارها **كارل بوبر** • ومن خلال اجابته عنها يرد على من ينادون باستبعاد الميتافيزيقا

باسم العلم ، وينتهي ـ باسم العلم ـ الى وجـــوب استبقاء الميتافيزيقا من أجل العلم نفسه ٠

فالمشكلة الأساسية عند **بوبر** هي مشكلة التفـــريق بين العلم والميتافيزيقا ، وهي ـ كما ذكرنا ـ مشـــكلة قديمة ترجع الى أيام **بيكون** ، لكن لم تجد من يقـــوم بصياغتها الا في العصر الحاضر على يدي **كارل بوبر** ٠ ولقد كان الرأى الشائع بصدد هذه المشكلة ان العلم يتميـــز بأساسه الذي يقوم على المشاهدة ، أو بمنهجه الاستقرائي ، أما الميتافيزيقا فتتميز بمنهجها التأملي ، أو أنها تتناول ـ كما قال **بيكون** ـ توقعات الذهن ، وهي أشـــبه ما تكون بالفروض أو التخمينات ٠

وبوبر لا يقبل هذا الرأى ، لأن النظريات الحديثة في الفيزياء ، وخاصة نظرية اينشتين ، نظريات تأمليـــة ومجردة في أساسها ، وهي بعيدة عما يسمى بأساسها الذي يقوم على المشاهـــدة ٠ انها نظريات تشبه ما قد استبعده بيكون على أنه توقعات الذهن ٠ ومن جهة أخرى ، نجد أن كثيرا من المعتقدات الخرافيـــة تقوم على مشاهدات ، وعلى منهج يزعم أصحابه أنه منهج استقرائي ، فالمنجمون بخاصة يدعون دائما أن التنجيم علم يقوم على مجموعة من الشواهد الاستقرائية لا حصر لها ٠ ومع ذلك ، يستبعد التنجيم من ميدان العلم الحديث ، رغم استناده الى المشاهدات ٠

لذلك ، يرفض بوبر المنهج الاستقرائي مميزا للعـــلم الطبيعي ، ومعيارا للتفـــريق بين العلم والميتافيزيقا ، ففي كتابه « تخمينات وتفنيدات » نجده يقترح معيارا آخر لتمييز العلم ، هو قابلية النظـــام او المذهب النظرى للتفنيد او قابليته للتكذيب ، فالعلم ـ فيما يرى ـ لا يكون علما الا بتوافر شرطين أساسيين : أما أولهما فهو ما يسمى بالتخمينات conjectures ، وهي الفروض أو الظنون أو التوقعات ، أما الشرط الثاني فهو التفنيدات Refutations التي تنطوى على اختبارات نقدية ٠ والشرط الثاني على جانب كبير من الأهمية ، لأن أغلب النظريات التي تدعى العلمية مثـــل التحليل النفسي وعلم النفس الفردى ، ما هي الا « عـــلم زائف » أو شبه علم ، لافتقارها الى التفنيدات ٠ انها مجرد تخمينات ، تجد لها تأييدات وتعزيزات كثيرة ٠ لكن ، ما أيسر الحصول على التأييدات والتعزيزات ـ فالعالم مليء بها ـ لأية نظرية كانت ! ، فالتأييد بالأمثلة الايجابيـــة لايكفي وحده ـ في رأى بوبر ـ لجعل النظرية علمية ، بل لا بد من محاولة تفنيدها بتصور الحالات التي اذا ما تحققت ثبت بطلانها ٠

ولايريد بوبر بهذا المعيار ان يضع خطا فاصلا حاسما بين العلم والميتافيزيقا ، ذلك أن ثمة نظـــريات يمكن اختبارها بسهولة ، وثمة نظريات يصعب تفنيدها واختبارها

واخرى لا تقبل الاختبار ٠ وهذه الأخيرة هي التي توصف بانها ميتافيزيقية ٠ وقد يظن البعض ان بوبر يستبعد بذلك الميتافيزيقا ـ مثلما فعل المناطقة الوضعيون ـ من دائرة الكلام الذي يحمل معنى ٠ لكن بوبر يدفع هذا الظن بقوله : « يجب **ان أؤكد نقطة غالبا ماأسيء فهمها ٠ ولربما يكون في امكاني ان أتجنب اساءات الفهم هذه ، اذا ما وضعت وجهة نظرى على النحو التالي : ارسم مربعا يمثل مجموع العبارات في لغة ما ، نزعم على ان نؤلف منها علما ، ثم ارسم خطـــا افقيا ، يقسم المربع الى نصفين ٠ اكتب في النصف الأعـــلى كلمتي « علم » و « قابل للاختبار » ، وفي النصف الأسفل كلمتي « ميتافيزيقا » و « غير قابل للاختبار » ٠ عنـــدئذ أعتقد انك ستتبين انني لا ارمي الى وضع خط التفرقة على نحو يجعله متطابقا مع حدود اللغـــة ، فيحتوى في داخله العلم ، ويستبعد خارجه الميتافيزيقا ، يستبعدها من دائرة العبارات ذات المعنى ٠ بل على العكس من ذلك ، فانا الخ ـ منذ اول كتـــاب لي عن هذا الموضوع (يقصد « منطق الكشف العلمي ») ـ على انه من القصور بمكان ان نضع خطا للتفرقة بين العلم والميتافيزيقا بحيث نستبعد الميتافيزيقا بوصفها فارغة من المعنى ، نستبعدها من لغة ذات معنى** » ٠ وخطأ هذا الفصل التعسفي الحاسم بين العلم والميتافيزيقا يتضح اذا ما تذكرنا أن أكثر النظريات العلمية تنشأ أصلا من أســـاطير ٠ وهذا ان دل على شيء فانما يدل على أن الأساطير قد تصبح عاملا هاما ومفيدا للعلم وقد قدم بوبر في « **منطق الكشف العلمي** » أمثلة عديدة لأساطير كانت فيما مضى مجرد تأملات ، ثم تطورت فأصبحت نظريات علمية ذات معنى ٠

وينتهي بوبر الى القول بضرورة استبقاء الميتافيزيقا من اجل العلم نفسه ، لأنها تمده بالتخمينات والفروض الخصبة ، التي اذا ما خضعت بعد ذلك للتفنيد والاختبار ، اكتسبت صفة « العلمية » ، وحتى لو كانت الميتافيزيقا خرافة كما يزعم المناطقة الوضعيون ، فانها ضرورية للعلم ، فالخرافات أول العلم ٠ والخرافة نظرية لم تثبت ، والعلم خرافات ثبتت أصولها واطردت نتائجها الى حد ما ٠

هذا اذن دفاع عن الميتافيزيقا من وجهة نظر علميـــة خالصة ، فثمت تكامل لابد منه بين الميتافيزيقا والعلم ، بين التأمل والتجريب ٠ وهو دفاع يتميز في الحقيقة بالموضوعية والنزاهة ، فهو لا يتعصب للعلم ضد الميتافيزيقا فينـــادى باستبعادها ، كما رأينا عند بيكون والمناطقة الوضعيين ، ولا يتعصب للميتافيزيقا ضد العلم فيحط من قيمته ، وان لم يستبعده ، كما سنرى عند برجسون ٠

الميتافيزيقا في مقابل العلم

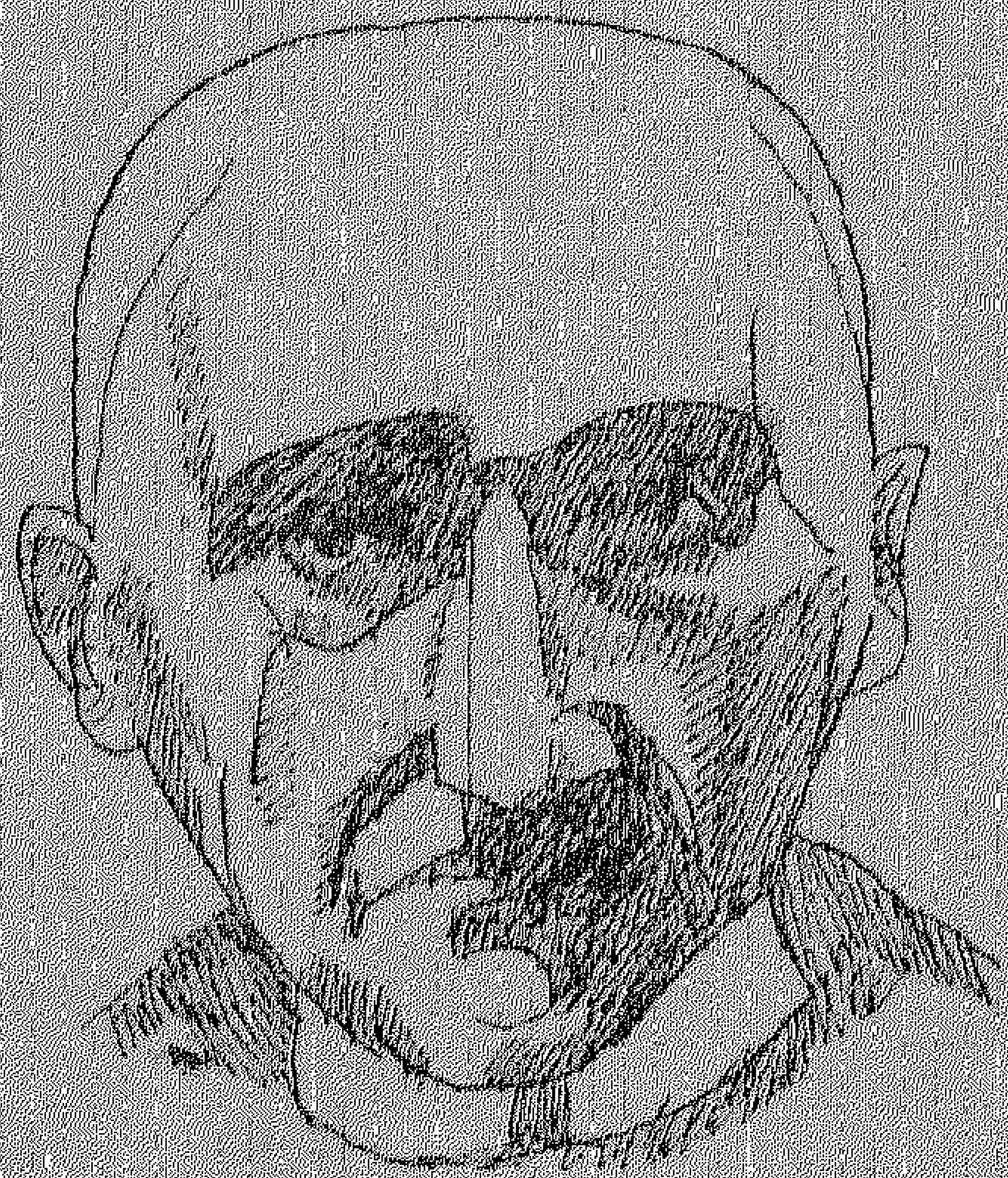
يبدأ **برجسون** بحثه « **المدخل الى الميتافيزيقا** » بالتفرقة بين العلم والميتافيزيقا فيقول « انا اذا عقـــدنا مقارنة بين مختلف التعريفات للميتافيـــزيقا بعضها ببعض ، ومختلف التصورات للمطلق بعضها ببعض ، فسوف نتبين أن الفلاسفة ـ رغم ظاهر اختلافهم ـ يجمعون على التفريق بين طريقتين للمعرفة مختلفتين أشد الاختـــلاف وأعمقه : الأولى قوامهـــا الدوران حول الموضوع ، والثانية قوامها النفاذ الى داخله ٠

والطريقة الأولى تعتمد على وجهة النظر التى نؤثرها وعلى الرموز التى نستخدمها ، أما الثانية فهى لا تأخذ بأية وجهة من وجهات النظر ولاتستند الى أى رمز من الرموز . النوع الأول من المعـــرفة نستطيع أن نقول عنــــه أنه يقف عند « النسبى » ، وتقول عن النوع الثانى أنه يصل – ان كان ذلك ممكنا – الى « المطلق » .. من هــذا النص نتبين **أن برجسون يفرق بين ضربين من المعرفة : معرفة يمدنا بهـــا العلم ، وهى معرفة نسبية لأنها تتوقف على وجهة النظر التى يتخذها الانسان ، وعلى الرموز التى يستعين بها فى التعبير عن نفســـه . ومعرفة تمدنا بها الميتافيزيقا ، وهى معرفة تخترق شغاف الموضوع ، وتسعى الى التخلص من كل رمز والى مجاوزة وجهات النظر الخاصة ، حتى تستطيع أن تدرك المطلق .**

وبرجسون بوصفه منتميا الى تراث الفلسفة الفرنســية الذى يأخذ بالثنائية ، يرى intelligence الذهن **(الذكاء)** والعيان **(الحدس)** intuition قوتان مختلفتان تماما ، فمهمة الذهن عبارة عن التحليل ، وكل تحليل ترجمة ، وتوضيح يقوم على الرموز ، وامتثال أخذ من وجهـــات نظر متعاقبـة . تلك هى وظيفة التحليل ، منهج العلم . أما وظيفة العيان ، منهج الميتافيزيقا ، فهى التعاطف الذى ننتقل بواسطته الى قلب الموضوع لنندمج مع ما هو فذ فيه، وبالتالى مع ما لا سبيل الى التعبير عنه .

والحق أننا لنتبين – فى مؤلفات برجسون المختلفة – عدم استقراره فيما يتعلق بالتفرقة بين العلم والميتافيزيقا . ففى « **المدخل الى الميتافــيزيقا** » يذهب الى أن الروح ، وكذلك الأشياء الخارجية ، تتصف بالاتصال . والميتافيزيقا والعلم يطبق كل منهما على نفس هذه الموضوعات مناهج مختلفـة تمام الاختـــلاف ، فالميتافيزيقا تستخدم العيان ، وتنفذ أو تتعاطف مع حركة الموضوعات ، أما العلم فهو يستخدم الذهن، ويحلل الموضوعات ويفسر حركتها برموز ثابتة . وواضح من هــذه الفقرة أن موضوع كل من الميتافيزيقا والعلم هو المـــادة والروح على الســـواء ، والاختـــلاف الوحيد بين الميتافيزيقا والعـــلم يكمن فى المنهج الذى يستخــدمه كل منهما . ومن هنـــا يجىء الاختلاف فى تقويم المعرفة التى نحصل عليها من كل ، فهو يقول أن الميتافيزيقا معـــرفة صادقة حقيقية ، أما العلم فهو مجرد تواضع واتفاق . لكن برجسون ينكر مع ذلك – فى تصديره « **للفكر والمتحرك** » – التفريق فى القيمة بين الميتافيزيقا والعلم ، وبدلا من ذلك يفرق بينهما متخذا موضوعاتهما ومناهجهما أساسا للتفرقة. فالتقابل بين المناهج العيانية والتحليليـة هو نفس التقابل الذى سبق أن ذكرناه . **لكن من حيث الموضوع ، تهتـــم الميتافيزيقا بالروح ، اما العلم فيتنـــاول المادة . والروح والمادة على السواء جزءان من عالم الواقع .**

ان برجسون يقابل بين الميتافيزيقا والعلم . ولكن بما أنه فيلسوف حديث ، فهو لا يستطيع أن يجعل كلا منهما منفصلا عن الآخر . فضلا عن أنه فيلسوف فرنسى ، وأغلب الفلاسفة الفرنسيين يهتمون بمسألة التوفيق بين الفلسـفة


هـ . برجسون

والعلم • وعلى هذا ، فهو يرى أن التصورات لا محيص عنها للعيان • ويقول بأن جميع العلوم الأخرى تستخدمعادة التصورات ، والميتافيزيقا لا ينبغى أن تعد استثناء من هذه العلوم •

لقد احتج برجسون ضد النقد الذى رأى فى نظريتـــه للمعرفة نزعة تفاؤليـــة متطرفة ، فهو يرى أن العيان ليس استرخاء ، بل هو — على العكس — جهد وتوتر • لــكن يثور مع ذلك تساؤل هو : كيف نتحقق من أن العيــــان الذى نحصل عليه من ادراكنا لروحنا أو روح شخص آخر ، هو حقا معرفة فلسفيـــة ؟• لقد قال برجسون أن الادراك الفلســــفى أو الميتافيزيقى هو ذلك الذى يدخل فى قلب الشيء ويندمج معه • لكن ماهو المغزى الفعلى للجهد المطلوب فى الفلسفة بمعزل عن المعرفة العلمية ؟•

ومهما يكن من شيء ، فان الافتراضات التى تقوم عليها نظرية برجسون فى المعرفة تؤدى الى انكار العلم وتفضى الى نزعة تصوفية ، رغم ادعائه عكس ذلك ، أى أن العــــلم والميتافيزيقا سيسيران جنبا الى جنب ويساعد كل منهمـــا الآخر • فما هذا الادعاء الا دفاع متصوف ولد فى عصر وضعى علمى • لقد كانت رغبة برجسون الملحة هى أن ينقـــذ الميتافيزيقا من استبداد العلم وسيادته • لكن احداث الطلاق بينهما ما كان بالمهمة السهلة فالميتافيزيقا مثلها مثــل رجل عندما انتابه الضجر والملال من زوجته الصارمة (الذهن) ، وعندما أخفق فى أن يصبح عشيق سيدة محترمة (العقل)، لم يجد بغيته وراحته الا عند فتاة من بنات الليل (العيان)، بيد أنه لكى يتجنب الفضيحة ، أخذ يطلب الصفح والغفران من الزوجة التى خانها •

ولا شك أن اسهام برجسون فى ميدان الفلسفة المعاصرة ليتمثل فى تأكيده على فكرة الاتصال ، اتصال الديمومة ، أى الزمان الحقــيقى النفسى المتــــدفق ، الذى لا يدرك الا بالعيان ، واستبعاده للزمان المــكانى — كما يسميه — لأنه زمان أجوف مجرد ، فما هو الا تجريد لتدفق الديمومة • والتجريد عملية ذهنية ، فالزمان المكانى والأحداث المتقطعة المنفصلة هى من نتاج الذهن • ومع ذلك ، فانه لم يستطع — رغم دعاواه — أى يحقق هذا الاتصال فى مسألة العـــلم والميتافيزيقـــا ، فثمت انفصال أو تقابل بينهما ، لم يوفق برجسون فى التغلب عليه • ولئن كانت أقوال برجســــون تنتهى الى تكوين فكرة مشرقة تعلى من شأن الميتافيزيقا ، تقابلها فكرة قاتمة تحط من قيمة العلم ، ومما يعد دفاعا عن الميتافيزيقا ضد العلم ، فان ذلك لا ينبغى النظر اليه على أنه فى صالح الميتافيزيقا ، لأنه يجعلها أشــبه ما تكون بتجارب الصوفية الذين يعتمدون على أذواقهم فحسب ، أو الذين يتلقون معارفهم من على ، نتيجة نور يقذفه الله فى القلب •

استبعاد الميتافيزيقا والعلم

أما فى هذه النقطة فنحن مقدمون على موقف آخر مختلف عن الموقفين السابقين ، **انه موقف ماركس ، والذى مؤداه أن الميتافيزيقا والعلم يجب استبعادهما معا ، من أجل الحفاظ على سلامة الانسان والحيلولة دون استلابه واغترابه :**

وأن يستبعد ماركس الميتافيزيقا أمر ليس بالمستغرب عند الماركسيين أو عند غيرهم من المعارضين لهم • لكن أن يستبعد العلم ، فهذا هو الأمر العجيب الذى يفجأ الماركسيين قبل معارضيهم ، ذلك أن الماركسيين يدعــون أنهم وحدهم العلميون والمدافعون عن النزعة العلمية الحقيقية ، **والحق أن ماركس — كما قال هو نفسه عن نفسه — ليس ماركسيا ، ففى مؤلفاته — وبخاصة « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية » — عناصر وجودية عديدة تتمثل بوضوح فى اهتمامه الشديد بمشكلة استلاب أو اغتراب الانسان ، فالعلم عنده مثــل الميتافيزيقا أو الدين ، عالم فكرى مجرد ، يبتعد به وفيــه الانسان عن عالمه الواقعى ، فيغترب ويستلب •**

وتصور **ماركس** للعلم ، مثله مثل تصور **هيدجر** له ، تصور لا انسانى ، فمقصد العلم عند ماركس هو استغلال العالم تكنولوجيا ، وهو عند هيدجر الاستيلاء على العالم تكنولوجيا ، أى أن هناك توحيدا بين العلم والتكنولوجيــا عند كل منهما ، وكلمــة « علم » عند أغلب الفــلاسفة الوجوديين ، تدل على كارثة تهدد البشرية ، فالعــــلم عند هيدجر مثلا هو « **نسيان الوجود** » ، أى أن العلم يجعل الانسان الحديث مغتربا عن الوجود ، بعيدا عنه ، ناسيا اياه •

ان جوهر فلسفة ماركس يتمثل فى فكرة اغتراب الانسان أو استلابه ، وهى فكرة أخذها عن **فويرباخ** الذى أخذها بدوره عن **هيجل** • ولقد كانت هذه الفكرة مقولة رئيســية فى نظرية فويرباخ عن الدين ، فليس الله — فى رأيه — هو الذى خلق الانسان ، بل العــكس هو الصحيح ، أى أن الانسان هو الذى خلق الله ، وذلك بأن أسقط وخلع أفضل ما فيه من صفات خارج ذاته ، وتخيله موجودا آخرا غريبا أطلق عليه اسم الله • لذلك ، رأى فويرباخ أن قهر الاستلاب والقضاء عليه لا يكون الا بنقد الفلسفة للدين ، عن طريق استئصال العناصر الاسطورية التى تكمن فى الأديان ، وعن طريق تحقيق الانسان بوصفه كلا عينيا واقعيا ، بالتوفيــق بين الفرد والانسانية ، فلا يكون ثمت تقابل أو تعارض بين الفرد من حيث هو جزء عينى والانسانية من حيث هى كلية مجردة • بيد **أن ماركس تجــاوز فويرباخ وذهب الى أن الاستلاب الدينى ما هو الا تعبير عن استلاب واقعى عينى ، وهو ذلك الذى يقوم فى ميدان الحياة الاقتصادية للانسان، وقوام الاستلاب الاقتصـــــادى يتمثل فى أن العامل سلب من نتاج عمله ، فاصبح عمله غريبا عنه ، يسيطر عليــه وهو خالقه وصاحبه • ويتجلى الاستلاب الاقتصـــادى بالملكية الخاصة لوسائل الانتاج والعمل التى سلبت من العامل وعزلت عنه •**

واذا كان أساس الاستلاب الديني يقوم في الاستلاب الاقتصادي ، فعندئذ لن يكون الدين هو الصورة الوحيدة للاستلاب الروحي والايديولوجي ، ولن تكون الفلسفة هي الوسيلة للقضاء على الاستلاب الديني ، كما ظن فويرباخ، بل تصبح مظهرا أو صورة أخرى تنضم الى جانب الدين والفن والسياسة بوصفها مظاهر تعكس الاستلاب الاساسي الذي هو أصلها ، ألا وهو الاستلاب الاقتصادي •

ان الميتافيزيقا عند ماركس ليست شيئا آخرا سوى الدين، ولكن بعد أن أعمل فيه الفكر وتطور بالفكر•وما هي الا امتداد أو تتويج أو مذهبه لجميع صور الاستلاب الايديولوجي من دين الى فن الى سياسة • والفكر الميتافيزيقي المجرد يتقابل ويتعارض مع الواقع المحسوس والواقعي • ولئن كان هو نفسه وليد تقابلات مادية ، فانه يولد بدوره تقابلات مثالية تكون مواد لفكره • **ويرى ماركس أن سيادة الفكر المجرد انما تعبر عن سيادة أولئك الذين يحتكرون وسائل الانتاج** ، فالفلسفة أو الميتافيزيقا ، رغم كونها مجردة ، لا تكف عن أن تكون مرتبطة بالواقع ، ذلك أن الطبقة السائدة، الطبقة التي تخلق الايديولوجيا، تستخدم الميتافيزيقا سلاحا تستعين به في تخدير أذهان الناس ، أو الطبقة الخاضعة • والميتافيزيقا عبارة عن عالم من الأفكار المجردة العامة ، معاد للحياة العينية الواقعية ، فالفرد لم يعد يعيش وجوده الانساني بما هو كذلك ، وانما يمتثله بوصفه وجودا فلسفيا أو ميتافيزيقيا •

والميتافيزيقيا — في نظر ماركس — ليست وحدها المستلبة، بل العلم كذلك لا يقل استلابا عنها • فالعلوم — كما يقول — لا تزال مقسمة الى علوم الطبيعة والى علوم التاريخ الانساني • وهذا التقسيم يسبب الاستلاب ، لأن الانسان لم يجعل أبدا لطبيعة غريبة التاريخ ، أو لتاريخ مستقل عن الطبيعة • وليس هناك أساس للعلم وأساس آخر للحياة ، فالاستلاب هو الذي جاء بهذا الانفصال • وكان نتيجة ذلك أن ترك العلم الأرض — التي يجب أن تكون هي أساسه — التي عليها يرتفع ، ذلك أن العلم — في نظره — لا يكون علما واقعيا الا اذا بدأ من المحسوس أو الحسي في صورته المزدوجة : من الوعي الحسي ومن الحاجة الحسية على السواء ، ومن ثم لا يكون واقعيا الا اذا اتخذ من الطبيعة منطلقا • وهذه الطبيعة ليست منفصلة عن التاريخ الانساني بحال ، لأن الطبيعة التي تنشأ (والتي تصير وتتحول) في التاريخ الانساني هي الطبيعة الواقعية للانسان ، وهي بذلك الطبيعة من حيث هي متحولة — ولو بصورة مستلبة — الى الطبيعة الحقيقية الأنثروبولوجية (أي الانسانية) وذلك بواسطة الصناعة • **ويذهب ماركس الى ان الاستلاب العلمي يفترض ان هناك علوما للطبيعة من جهة وعلوما للتاريخ الانساني من جهة اخرى ، وان الواقع الفعلي وابنية المعرفة منفصلان • وهذا الاستلاب العلمي ، هذا الجزء التكميلي للاستلاب الايديولوجي ، الذي لا يشبع الحاجات الحسية (طبيعية وانسانية) للانسان ، يعبر عن الاستلاب الاقتصادي للانسان •**

اننا في الحقيقة لا نجد عند ماركس نظرية متكاملة واضحة المعالم في العلم أو في علاقة العلم بالميتافيزيقا • فضلا عن أننا لا ينبغي أن ننظر الى استخدامه الخاص لكلمة علم على أنه يدل على ما تعنيه نحن اليوم من هذه الكلمة• لكن الشيء الواضح عند ماركس في هذه المسألة أن العلم يمثل النقطة النهائية المذهبة للاستلاب • فالاستلاب العلمي مثله مثل الاستلاب الأساسي الواقعي ، ومثل جميع أنواع الاستلاب الايديولوجي وصوره ، بفصل النظرية عن التطبيق ، ويفصل في داخل النظرية العلمية بين المجالات المختلفة بحواجز مصطنعة • وعندما ينادي ماركس بقهر العلم ، فانه يريد بذلك تخليص الانسان من هذا النوع من الاستلاب الذي يقوم على تقسيم العمل وعلى التكنولوجيا المستلبة • **والمنقذ من هذا الاستلاب العلمي وغيره من أنواع الاستلاب الايديولوجي يتمثل في الأخذ بالعمل والتطبيق ، فعندئذ يصير العلم انسانيا بحق ، واقعيا بحق • وكذلك الأمر بالنسبة للفلسفة أو الميتافيزيقا فلن يتحقق الا بقهرها بواسطة العمل الانساني ، وبذلك يسترد الانسان ذاته التي استلبت في هذه العوالم الفكرية المجردة** • والحق أن القضية الحادية عشرة من « **قضاياه عن فويرباخ** » تلخص موقف ماركس كله فهو يقول : « ان الفلاسفة لم يفعلوا شيئا سوى أن فسروا العالم على أنحاء شتى ، بينما المهم هو تغيير العالم » ، فبالعمل المغير الشامل تقهر الفلسفة والعلم على السواء ويتحولان أو يهبطان من عالم المثل السماوي الى عالم الحياة الأرضية الواقعية ، من عالم النظر الى حياة العمل •

لكن ، هل استبعد ماركس الميتافيزيقا بالفعل ؟

لقد قلب ماركس أولا الميتافيزيقا التقليدية للغرب ، كما أنشأها اليونانيون والفلاسفة المسيحيون والفلاسفة المحدثون، فأنكر أولوية المفارق للمحسوس والميتافيزيقا والروحي ، وأرجعها كلها الى أصولها التي انبثقت منها ، أي الى الحياة الواقعية المحسوسة • ومن ثم جعل الأولوية للمحسوس والفيزيائي — التاريخي والمادي • وبذلك قلب الميتافيزيقا • **فماركس قلب « العالم المقلوب » الذي هو العالم الواقعي ، من أجل أن يتحقق الواقع الحقيقي عمليا في العالم اللامستلب اللامغترب الذي يسير على قدميه ، بدلا من أن يسير على راسه كما ذهب الميتافيزيقيون السابقون** • بيد أن ماركس حقق في نفس الوقت الميتافيزيقا الحديثة وأتمها ، فقد عممها بعد أن قلبها ، فالتطبيق وفهم التطبيق ، أو حركة الواقع وحركة الوعي الذي يتجاوز حركة الواقع يؤلفان نظامين مختلفين ، رغم كل المحاولات التي تبذل لتوحيدهما • بعبارة أخرى نقول : ان الطبيعة وما بعد الطبيعة ، أو البناء الأدنى والبناء الأعلى لا محيص عن بقائهما ، فاستبعاد العالم الايديولوجي يعقبه استرداد له ، وهذا الاسترداد يتضمن أن ثمت اختلافا بين نظامين ، أحدهما واقعي والآخر مثالي أو فكري ، حتى في المجتمع الشيوعي الذي يتصوره ماركس مجتمعا ينعدم فيه الاستلاب والاغتراب •

ولئن كان ماركس ينادي بضرورة استبعاد الميتافيزيقا ، باسم الانسان ، أي من أجل أن ينقذ الانسان من الاستلاب

او الاغتراب عن ذاته فى هذا العالم الفكرى المجرد ، فان الانسان نفسه هو ـ فى ماهيته وجوهره ـ واقعة ميتافيزيقية، ان صح هذا التعبير ، ذلك لأنه انسان مغترب ، متجاوز لذاته دائما أبدا ، أى ان ماهيته هى فى « وجوده المتخرج » Ex-Sistenz باصطلاح هيدجر ، فهو موجود ـ هناك ، لا بد ان يتخارج ، أن يتجاوز ذاته الباطنة • وهذا الاغتراب الأنطولوجى لا يمكن قهره ، الا اذا قهرنا الانسان ذاته • وهو الأصل لكل نوع آخر من أنواع الاغتراب أو الاستلاب، بما فيها الاستلاب الاقتصادى الذى عده ماركس خطأ أنه الأصل • ومادام الانسان مغتربا فى ماهيته ، أى موجودا يتجاوز ذاته باستمرار ـ والا كان حجرا ـ فهو ميتافيزيقى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى •

هذا عن موقف ماركس من الميتافيزيقا ، أما عن موقفه من العلم وتصوره اللاانسانى له ـ وكذلك موقف المناطقة الوضعيين وبرجسون الذين يرون تنافرا بين العلم والميتافيزيقا ـ فيكفى ردا على هذه المواقف جميعا أن نختم بحثنا بعرض موقف مضاد آخر لفيلسوف ـ هو وايتهد ـ ينظر الى العلم نظرة انسانية ، ولا يعده منفصلا عن الميتافيزيقا أو الفلسفة التأملية ، فهو ـ على العكس من ماركس ـ يستبقيهما معا بوصفهما عنصرين ، بل أهم عنصرين من عناصر تكوين ثقافة الانسان ، وهو ـ على العكس من برجسون ـ لا يقابل بين العلم والميتافيزيقا على نحو يخرج منه فى النهاية بالاعلاء من شأن الميتافيزيقا والحط من قيمة العلم ، وهو ـ على العكس أيضا من المناطقة الوضعيين ـ لم يشك فى الميتافيزيقا ولم يستبعدها من مجال الكلام الذى يحمل معنى :

استبقاء العلم والميتافيزيقا

جاء « وايتهد » من سلالة ارسطو وابن سينا وكنت • تلك السلالة التى مارست تجربة الجمع بين العلم والميتافيزيقا فى مركب واحد متكامل ، غايته اثراء روح الانسان وتزكية وجوده • فلم تعزل العلم عن الميتافيزيقا ، بل اتخذته معبرا أو سلما للوصول الى الميتافيزيقا ، غاية المعرفة الانسانية وتاجها • لقد ذهب كنت الى أنه « اذا كانت العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية ، والمعرفة التجريبية بعامة ، وسائل لغايات عرضية ، فهى ـ فى النهاية ـ وسائل لغايات ضرورية وأساسية للانسانية ••• ولذلك ، فالميتافيزيقا هى تمام كل ثقافة للعقل البشرى » • وكذلك كان هدف وايتهد « أن يقيم مذهبا للأفكار يستطيع أن يضم الاهتمامات الجمالية والأخلاقية والدينية فى علاقة مع تصورات العالم (الميتافيزيقية) التى تتأصل فى العلم الطبيعى » • وهو هدف عبر عنه وجسده فى كثير من كتبه ، وبخاصة **« التطور وعالم الواقع » و « العلم والعالم الحديث » و « مغامرات الأفكار »** • وعلى هذا ، فقد كان كل من كنت ووايتهد مناهضا للاتجاه الذى يرمى الى عزل العلم عن الميتافيزيقا ، وكلاهما كان ضد النزعة العقلية الدجماطيقية وضد النزعة التجريبية الدجماطيقية على السواء •

ان وايتهد ينتمى الى تيار فلسفة كنت ، لأنه أولا يأخذ ـ وهو العالم ـ بالفلسفة التأملية ، وثانيا لأنه حاول أن يجمع بين العلم والدين خلال الفلسفة ، « فالفلسفة ـ كما يقول ـ تخلص نفسها من أسر العجز وعدم الفاعلية باتصالها الوثيق بالدين والعلم ، طبيعيا كان أو اجتماعيا •• انها لتصل الى أقصى درجات أهميتها عندما تدمج الاثنين ، أى الدين والعلم ، فى نظام عقلى للفكر » •

ولقد جأرت الباحثة دوروثى ايمت ـ فى كتابها «طبيعة التفكير الميتافيزيقى » ـ جأرت بالشكوى من أن عصرنا الحاضر لفى حاجة ماسة الى كنت جديد أكثر من حاجته الى هيجل جديد ، أى بحاجة الى من يبين الصلات القائمة بين الميتافيزيقا وعلم العصر ، كما فعل كنت بالنسبة لتصورات فيزياء نيوتن • ورغم تخصص هذه الباحثة الجادة فى فلسفة وايتهد ، فانها لم تلحظ أن ما دعت اليه هو ما قام به وايتهد بالفعل ، فوايتهد ـ فى اعتقادنا ـ هو كنت الجديد ، الذى اخذ على عاتقه مهمة عقد الصلة بين الميتافيزيقا والعلم وتوضيحها فى هذا العصر •

ولقد قدم وايتهد عدة تعريفات للميتافيزيقا ، أهمها التعريفان التاليان : أما الأول فقد أورده فى « **التطور وعالم الواقع** » وهو « **أن الفلسفة التأملية هى محاولة بناء مذهب أو نسق من الأفكار العامة يأخذ بعضها برقاب بعض ، وبينها صلات منطقية ضرورية ، يمكننا بواسطتها ان نجد تفسيرا لكل عنصر من عناصر تجربتنا** » • أما التعريف الثانى فهو الذى أورده فى « **الدين يتكون** » ، ويقول فيه : « **أعنى بالميتافيزيقا العلم الذى يحاول أن يكتشف الأفكار العامة المتصلة ـ اتصالا ضروريا لا محيص عنه ـ بتحليل كل شيء يقع أو يحدث** » • وفى التعريفين نجد أن الميتافيزيقا هى محاولة اكتشاف الأفكار العامة • ونجد أن وايتهد يحدد ـ وخاصة فى التعريف الأول ـ ما يعنيه بالأفكار العامة تحديدا دقيقا للغاية ، فهذه الأفكار لابد أن تكون عامة ، لأنه سيتسنى لنا أن نفسر بواسطتها كل عنصر من عناصر تجربتنا ، بل وأكثر من هذا ، لابد أن تكون متسقة أو مترابطة « يأخذ بعضها برقاب بعض » ومنطقية ، وضرورية ، وتبنى فى نسق أو مذهب •

ان كل ضرب من ضروب المعرفة التصورية ، والعلم بأسره ، ينطوى على أفكار عامة ، ولقد أشار وايتهد الى ذلك فى « **مغامرات الأفكار** » حين قال : « **ان الخطوة الأولى فى العلم والفلسفة اتخذت حينما أدرك الانسان أن كل عمل مطرد Routine يمثل أو يجسد مبدأ يمكن تجريده من تجسداته الجزئية** » • ويقصد وايتهد بالعمل الروتينى هنا واقعة أو حادثة ما • والمهم أن الوقائع والحوادث تكشف عن خصائص هى خصائص عامة ، بمعنى أنها ليست خاصة بهذه الوقائع دون تلك ، وانما يمكن لها أن تتجسد وتتمثل فى وقائع أخرى • وهذه الخصائص العامة ، أو المبادىء ،

قابلة لأن نتصورها وقابلة لأن تندرج فى فــكرة عامة . ويذهب وايتهد بعد ذلك الى القول « **بان الفلسفة والعلم كليهما يهتم بفهم الوقائع الجزئية بوصفها توضيحات لمبادىء عامة . والمبادىء تفهم تجريدا ، اما الوقائع فتفهم من حيث تجسيدها للمبادىء** » . معنى هذا أن الفلسفة والعــلم كليهما هو فى أساسه محاولة لفهم الأشياء (أو ــ حسب اصطلاحه ــ الكائنات الفعلية) على أساس المبادىءالعامة. وهذا الفهم الذى يقوم على أساس المبادىء العامة هو ــ فى مذهب وايتهد ــ النزعة العقلية فى جوهرها . وانه هـو الذى يؤلف النزعة العقلية ، ذلك أن النزعة العقلية هى البحث عن « الأسباب » ، عن « الأصول » . وهذه الأسباب هى المبادىء العامة التى تظهرها الاشياء وتكشفها . وعلى هذا ، فأى شىء ــ سواء كان كائنا أو حادثة ــ يفهم فهما عقليا عندما تدرك وتميز المبادىء أو الأسباب التى يجسدها. بعبارة أخرى نقول : بتمييز المبادىء نفهم ، ونستطيع أن نفسر لـماذا ــ ولأى الأسباب ــ تكون الأشياء على ما هى عليه ، والأحداث تقع على نحو ما تقع عليه .

والميتافيزيقا عند وايتهد تحاول أن تبنى مذهبــا أو نسقا System يضم الأفكار العامة . وهى لا بد أن تؤلف مذهبا ، لأن الأفكار التى تبحث عنها يجب أن تكون مترابطة أو متعلقا بعضها ببعض تعلقا ضروريا . وهذا التعلق أو الترابط المتبادل الضرورى ، هو ما عبر عنه بالاتســـاق Coherence ، ففكرة « النسق » وفكرة « الاتساق » هما عند وايتهد فكرتان متضايفتان متلازمتان . فاتســاق الأفكار فى مذهب أو نسق يؤلف المعايير وأكثرها أساسية، لا في الميتافيزيقا فحسب ، بل وأيضا في كل محاولة عقلية بما فيها العلم . وهذا ما يقرره وايتهد صراحة حين يقول فى « **التطور وعالم الواقع** » : « **ان شرط الانسان هــو أكبر ضمانة للسلامة العقلية ، اى للتفكير العقلى السليم ، ذلك لان الاتساق فى الافكار ملازم للنزعة العقلية بما هى كذلك ، ومحايث فيها ، اذ بدونه لن يكون ثمة فهم عقلى سليم ودقيق ابدا** » .

اذن ، الاتساق عنصر هام فى الميتافيزيقا ، لأن الميتافيزيقا

معنى الكلمة

قدم « جورج مور » . فى كتابه الفلسفى ، الصادر فى عام ١٩٤٢ ، وهو الكتاب الذى تناول سـيرة حياته ، قدم اعترافا يقول فيـه ان العالم أو العلوم بشتى أنواعهـــا لا تسبب له مشكلات فلسفية على الاطلاق ، اما ما يثير هذه المشكلات فهو كلام الفلاسـفة وآراؤهم الخاصـــة بالعـالم والعلوم . فمثل هذه الأقوال تخلق عند « مور » مشكلتين ، أولاهما محاولة أن يظل محتفظا بصفاء ذهنه ، والثانية محاولة اكتشــاف أسـباب معقولة للافتراضات المختلفـة تثبت صحتها أو خطأها .

والكتاب يعد ترجمة موفقة ، أعد لها ((**د . ليوى**)) كما تعد تدوينا تاريخيا دقيقا . وأجزاء الكتاب التى صـــدرت فى عامى ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ تناولت موضـــوعات فلسـفية خاصـــة بالفرد ، وبالطبقـات كما اشتملت على أبحاث خاصة بمشكلة البحث عن الحقيقـة . والجزء الذى تناول مشكلة الطبقات عرض لنا أبحاث ((**برتراند رسل**)) فى (هذا الصـدد ، وهى أبحاث مملوءة بالرموز الخاطئــة والخيالات غــير المنطقية) ويعتقـد « مـور » أن أهم مبحث فى الفلســفة هو ذلك

بحث عن « المبادىء الأولى » أى أنها بحث عن « الأسباب القصوى » وعلى هذا ، فالميتافيزيقا نزعة عقلية • وهذه هى النقطة التى يوضحها وايتهد بقوله : « **ان الايمان بالعقل ثقة بالطبائع القصوى للأشياء التى تتآلف على نحو تستبعد معه العشوائية (أى عدم الاتساق)** » •

ويذهب وايتهد «**الى أنه مامن شيء أو كائن يمكن تصوره مجردا من نظام الكون • ووظيفة الفلسفة التأملية هى أن تكشف هذه الحقيقة** » ، ذلك أن ترابط الأشياء بعضها ببعض يتضمن أن الأفكار التى بواسطتها يمكن تصور هذه الأشياء لابد أن تكون مترابطة هى أيضا بعضها ببعض• وبذلك ينظر وايتهد الى الاتساق على أنه يعنى أن الأفكار الأساسية يفترض كل منها الآخر ، بحيث أننا لو قمنا بعزل فكرة ما ، فانها تصبح فارغة من المعنى •

ان الأفكار الميتافيزيقية هى ـ عند وايتهد ـ تلك الأفكار التى تتميز بعموم كامل • ومن ثم ، فلا يمكن أن تكون هناك أفكار أكثر عموما منها • وعندما نهتم بأفكار أقل عموما ، كما هو الحال فى العلم ، فعندئذ لن يتحقق الاتساق الا بافكار أكثر عموما تقوم بتوحيد الأفكار الأخرى وتضمها فى نسق • وبذلك يكون « الاتساق •• هو المتطلب الأساسى فى بناء مذهب ميتافيزيقى » وبذلك أيضا يبين وايتهد حاجة العلم الى الميتافيزيقا ، فبدون الميتافيزيقا لن يتسنى للعلم المعقولية والاتساق اللازمان •

وبعد ، فمهما وجهنا الى الميتافيزيقا من انتقادات ـ سواء أكانت هذه الانتقادات باسم العلم أو باسم الانسان ـ فلابد وأن نعود اليها كما نعود الى المحبوبة الغالية بعد خلاف وهجران • وان التساؤل أيا كان ـ حتى ولو كان عن جدوى الميتافيزيقا ومدى الحاجة اليها ـ لتساؤل ميتافيزيقى فى جوهره • وأبدا لن يقضى تقدم العلم على الميتافيزيقا ، بل على العكس سيخلق مزيدا من الفرص لمزيد من التساؤل •

محمود رجب

الذى يهتم بوجود تعريفات دقيقة للكلمات ودلالاتها المختلفة . ولقد بذل « مور » مجهودات عظيمة فى محاولة تحديد معانى الكلمات والتمييز بين مختلف دلالاتها ولم يكتف بتحليل معنى واحد للكلمة بل شملت ابحاثه كافة المعانى . ولقد هاجم « مور » أكثر من مرة النقاد والفلاسفة الذين يمتهنون الكلمات . فبعضهم يشوه اللغة بأسلوبه الغامض المبهم ، وبعضهم الآخر يؤيد قضايا وابحاث دون فهم تام لها . ولعل ذلك يرجع الى عدم تحديدهم الدقيق لمعانى الكلمات .

أما الأجزاء الصادرة فى عامى ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ فتبدأ بفحص شامل للرأى الفلسفى القائل بأن الأشياء المادية الملموسة مثل الموائد والكراسى ليس لها وجود فى الحقيقة . ويقول « مور » أن هذا الرأى وان بدا خياليا الا انه جدير بالمناقشة والبحث . وجميع الفلاسفة كان لهم موقف من هذا القول ، فمنهم من أيده وآزره . ومنهم من أبدى رأيه فيه . كما تتناول بقية الأجزاء المحاضرات الخاصة بالمعطيات الحسية فى الفلسفة .

وأخيرا نجد أن الأجزاء الصادرة عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ تعرض أراء مور بطريقة أعم وأشمل ، تلك الآراء التى تتناول طبيعة الفلسفة والطريقة المتبعة لمجابهة المشكلات الفلسفية المختلفة . وقد فاقت هذه الأجزاء فى جودتها كل ما قدمه « مور » من أعمال سابقة . كما استعان « مور » بآراء الفيلسوف « **برود** » التى أصدرها فى مقالة بعنوان « **الفلسفة النقدية التأملية** » .

سارتر .. ضمير العصر

يصل سارتر ومعه سيمون دى بوفوار الى القاهرة فى زيارة خلال هذا الشهر بدعوى من جريدة الاهرام .

ولد سارتر فى باريس سنة ١٩٠٥ لضابط فى البحرية الفرنسية ، وبعد أن قضى أعوام الدراسة ، اشتغل بتدريس الفلسفة لعدة أعوام ، حتى جاءت الحرب العالمية الثانية واصاب فرنسا ما أصابها ، أسهم سارتر بنصيب الوطنى الغيور فى حركة المقاومة

وكسائر الفلاسفة الوجوديين ، اصطنع سارتر فى انتاجه طريق الفلسفة وطريق الادب فى آن معا ، فاخرج كتبا فلسفية خالصة ، كما اخرج القصص والمسرحيات ، على آن الجانبين انما يكمل احدهما بالتطبيق الفردى ما بسطه الآخر بالاصول النظرية .

وكان من أهم انتاجه ما يلى ، مرتبا بتواريخ الصدور :

التخيل (دراسة نفسية) ١٩٣٦ الغثيان (رواية) ١٩٣٨ ، الوجود والعدم ١٩٤٣ (ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى الى العربية) الذباب (مسرحية) ١٩٤٣ (ترجمها الدكتور محمد القصاص الى العربية) ، دروب الحرية (ثلاثية روائية ظهرت اجزاؤها فى سنتى ١٩٤٥ ، ١٩٤٩) الجودية نزعة انسانية ١٩٤٦ ، تاملات فى المسالة اليهودية ١٩٤٦، البغى الفاضلة (مسرحية) ١٩٤٦ ، مواقف (دراسات متفرقة فى ثلاثة اجزاء ، ثانيهما عن « ما هو الادب ؟ » وقد ترجمه الى العربية الدكتور محمد غنيمى هلال)، بودلير (وهو دراسة سيكلوجية اراد بها التطبيق لنظريته النفسية) ١٩٤٨ الايدى القذرة (مسرحية) ١٩٤٨ ، نكراسوف (مسرحية) ١٩٥٦ ، سجناء الطونا (مسرحية) ١٩٥٩ ، نقد العقل الجدلى (دراسة فلسفية) ١٩٦٠ ، الكلمات (سيرة ذاتية) ١٩٦٤ . ترجمها الدكتور خليل صابات .

للوجودية تاريخ طويل وصور متعددة ، لكنها برغم ذلك قد ارتبطت بعصرنا هذا أكثر مما ارتبطت بسواه ، ثم اتصل اسمها باسم جان - بول سارتر أكثر مما اتصل بأى اسم آخر ، حتى يعد سارتر فيلسوفها الاشهر ، وقد بلغت شهرته هذه مبلغا بعيدا ، فى فرنسا وفى غيرها ، عقب الحرب العالمية الثانية ، ولبثت قائمة الى يومنا هذا .

ولقد أصبح القارىء العربى ، من أوساط المثقفين ، على دراية بفلسفة سارتر فى مجملها ان لم يكن فى تفصيلها ، لكثرة ما نشر له وعنه فى الصحف والمجلات والكتب العربية ، وملخص هذه الفلسفة هو أن الوجود عند سارتر شطران متقابلان : أحدهما هو الانسان (ويسميه سارتر بالوجود لذاته) والآخر هو الطبيعة (ويسميها الوجود فى ذاته) ، والفرق بعيد بين الوجودين ، فبينما الوجود الانسانى وعى خالص وحرية مطلقة وفاعلية لاتهدأ، يكون الوجود الطبيعى ساكنا وقابلا وخاليا من كل وعى ومن كل معرفة بسواه ، الوجود الاول فردى ذاتى ناطق ، والوجود الثانى معية وموضوعية خرساء ، لكن الوجود الانسانى لا ينى محاولا أن يمد من نفسه ليصير شيئا ما ، مع أن ذلك محال من جهتين ، محال أن يتحول ما هو وجود لذاته ليصبح وجودا فى ذاته ، ومحال كذلك أن يتحول الوجود فى ذاته بحيث يصبح واعيا وذا معرفة .

لكن ما الحيلة والوجود الانسانى قوامه كله هذه الحركة الحرة حرية مطلقة ، حتى ليترادف عند سارتر قولنا « انسان » وقولنا « حرية » ، انه وجود حر من القيد ، لأنه غير مسبوق بعلة تحدد مساره ، فالى أى جهة تنساب هذه الفاعلية الحرة ان لم تحاول أن تخرج من نطاق نفسها الى هدف ، تتحقق فيه وتكون « شيئا » معلوما محدودا ، لكن ذلك - كما قلنا - نقض لطبيعتها ، ومن ثم كان مكتوبا عليها أن تفعل وأن تتحرك ولكن لا الى غاية تصبو ، ومن ثم كان العبث فى كيانها ، فلا هى تتكىء الى علة وراءها ، ولا الى غاية أمامها .

واذا قلنا أن ليس قبلها مبدأ وعلة ، فقد قلنا بالتالى ان هذه الحرية - التى هى الانسان - تصنع نفسها بما تفعله فى المواقف التى تجد نفسها مرتبطة بها ، وهذا هو معنى قول سارتر ان « الوجود يسبق الماهية » بالنسبة للانسان ، أى أن وجوده الفردى المؤلف من افعاله هو الذى يكون فى النهاية ما قد يسمى بالفطرة الانسانية ،



ج . ب . سارتر



س . دى بوفوار

لكن ليس هناك فطرة انسانية أزلية كانت فى الوجود قبل بالفطرة الانسانية ، لكن ليس هنالك فطرة انسانية أزلية كانت فى الوجود قبل أن يظهر هذا الفرد المعين وذلك الفرد المعين من أفراد البشر ، فالفرد من الناس (الوجود لذاته) يقذف به فى خضم الوجود ليفعل ، ومن فعله تتكون ذاته ، وبالتالى تتكون الطبيعة البشرية جملة .

لكن هذه الحرية المطلقة ـ التى هى الانسان ـ لاتعنى الاباحية ، وليست هى بالذريعة العقـلية التى يريد أن يتخفى وراءها سارتر ليمارس نزواته ، كلا ، بل انها عنده مقرونة بالتبعة الكبرى ، لأن ما تفعله أنت فى موقف جزئى معين باختيارك الحر ، هو الذى يؤدى أو لا يؤدى الى سعادة البشرية كلها ورقيها ، ان السلوك الانسانى تجاه موقف معين هو كالخلق الفنى : كلاهما لا تحدده قواعد مسبقة ، بل هما معا خلق مبتكر بديع ، يكون خالقه ومبدعه حرا فى تكوينه ، بقدر ما يكون مسئولا عن نتائجه .

وها هنا مصدر القلق الذى لا ينفك جزءا من الانسان، لأنه اذ يفعل ما يفعله حرا من كل قاعدة ومن كل قيد ، ليس لديه المعيار الذى يحدد له موضع الصواب من فعله أو موضع الخطأ ، فهو كالذى ألقى به فى فلاة بغير هاد يهديه الا ذاته وما تتحرك اليه .

على أن سارتر لا يفوته أن يحصى العوامل التى قد يظن أنها حوائل تحول دون تلك الحرية المطلقة المزعومة للحقيقة الانسانية ، فمنها الماضى الذى يحدد طبيعة حاضرنا الذى نعيشه ، والمكان الذى يقيد الحركة فى نطاقه ، والبيئة التى تضع الاسوار حول ما يمكن فعله ، والآخرون من الناس الذين يحددون وجود الانسان وفاعليته بوجودهم وفاعلياتهم، ثم الموت ، غير أن هذه العوامل كلها ـ فيما عدا الموت ـ انما هى حوائل بالنسبة الى غاياتنا المختارة ، وليست هى بالحوائل فى ذاتها ، وأما الموت فليس هو بالعائق لحركة الحرية ، لأنه اذا ما حل كانت لحظتـه هى لحظة فى حياة الآخرين لا فى حياة من أدركه الموت .

وان القصة لتطول بنا لو تعقبنا فلسفة سارتر بكل جوانبها ، وبمنهجها الظواهرى ، وبمـلامحها المميـزة فى تفصيلاتها ، وسنترك كل ذلك الى عدد خاص من هذه المجلة يصدر قريبا عن جان ـ بول سارتر .

ليس اليهود من بني اسرائيل!

هذه الدراسة تقدمها مجلة الفكر المعاصر إلى المفكر الكبير جان بول سارتر بمناسبة زيارته المرتقبة الى الجمهورية العربية المتحدة .

« ان العرب واليهود أبناء عم من الناحية العنصرية » ·
بهذه الجملة الخطيرة وبهذا الجزم القاطع يخاطب فيصل ابن الحسين ، الهاشمى الذى سيصبح ملكا على العراق فيما بعد، يخاطب القاضى الأمريكى اليهودى فيلكس فرانكفورتر فى ١٩١٩ · وهو بعد أن يضيف الى قولته التشابه فيما تحمله العرب واليهود من اضطهادات ومظالم وفيما تمكنوا من القيام به فى طريق تحقيق أهدافهم القومية ، يرتب على تلك المقدمة نتيجة سياسية تتفق معها فيما يبدو له وهى « **اننا سنرحب باليهود ترحيبا قلبيا فى عودتهم الى البلاد ··· وهناك مجال فى سوريا يتسع لنا جميعا** » · ويعود نفس المتحدث الى نفس الفكرة ليؤكدها فى مؤتمر الصلح بباريس فى نفس العام فيعلن أن « **هناك صلات وثيقة من القرابة والدم بين العرب واليهود ، كما أنه ليس ثمة تعارض واضح فى الصفات المميزة للشعبين** » ···

وبعد نحو نصف قرن من هذه التصريحات التى تصدر على مستوى القيادة السياسية ولكنها تتكلم ، أو تسمح لنفسها أن تتكلم ، كما لو بلسان الأنتروبولوچيين ، تعود نفس النغمة لترتفع على نفس المستوى وبنفس اللسان ، حين أعلن السعودى فيصل أثناء زيارته للولايات المتحدة فى العام الأخير أنه لا يكن شيئا ضد اليهود (يقصد تمييزا لهم عن

دكتور جمال حمدان

الصهيونيين) « **لأننا ابناء عمومة فى الدم** » ٠ وهذا حسين الاردن آخر الهاشميين يأتى من بعده ليعلن أخيرا جدا أن العرب واليهود عاشوا مراحل طويلة فى التاريخ جنبا الى جنب وفى صداقة كأقارب وجيران ٠٠

عميقة اذن هى الفكرة ، فكرة قرابة الدم بين العرب واليهود ، ومنتشرة متفشية هى اذن بين الكثيرين لا فى الخارج فحسب ولكن بين العرب أنفسهم ، بل وعلى مستوى قياداتهم ، بغض النظر عن كونها قيادات رجعية دعية فرضت أو فرضت نفسها عليهم ٠ ولا جدال أن لهذه الفكرة نتائجها وتخريجاتها السياسية التى يمكن أن ترتب عليها ، كما فعل فيصل بن الحسين فى الواقع حين رحب باليهود فى سوريا فى النص السابق !

فرغم أن من الثابت المقرر فى القانون الدولى أن ترك شعب لوطنه آلافا سحيقة من السنين لا يمكن الا أن يحرمه كل حق فى المطالبة بالعودة اليه الآن ، ورغم أن الفقهاء الدوليين يسخرون من مجرد فكرة اعادة تشكيل الخريطة السياسية للعالم على أساس غزوات وهجرات وتوزيعات الماضى الغابر ، الأمر الذى يمكن أن يقلب صورة الدنيا رأسا على عقب بشكل ساخر بل سخيف لا يتصور ، نقول رغم هذا كله فان فكرة قرابة العرب واليهود فى الدم قد يمكن أن تلقى بعض ظلال على قضيتنا المصيرية الأولى فى فلسطين ، وقد يمكن أن تفتح بابا للحلول الخاطئة أو الخائنة ، سيئة النية أو ساذجة النية ٠

وليس هذا مجرد استدلال أكاديمى أو اسقاط منطقى ، وانما هو بالفعل ما نجده فى أكثر من دائرة من الدوائر العربية وغير العربية ٠ فليس بعيدا مشروع الملك عبدالله، الذى اقترحه بنفسه على بريطانيا حلا لمشكلة فلسطين فى الاربعينيات ، من انشاء « **مملكة سامية** » يكون هو على رأسها ويكون لليهود فيها حكمهم الذاتى ! وفى السنوات الأخيرة ترددت فكرة « **الاتحاد الفيدرالى السامى** » بين بعض اليهود من صهيونيين وغير صهيونيين وضد الصهيونيين ٠ ولعلنا أن نكتفى منها هنا بذكر مشروع ألفريد ليلينتال فى كتابه الاخير The Other Side of the Coin الذى يقترح فيه أن يعود الصهيونيون الاسرائيليون الذين من أصل أوربى الى أوربا ، ويبقى الاسرائيليون الذين هم من أصل شرقى فى فلسطين ، وذلك مع عودة عرب فلسطين اليها ليعيشوا معهم فى دولة واحدة جديدة ، تدخل مع الوقت فى علاقات اقتصادية مع بقية الدول العربية ، متطلعة الى اتحاد اقتصادى مع الأردن وغزة ومتجهة فى النهاية الى « اتحاد سامى » كبير !

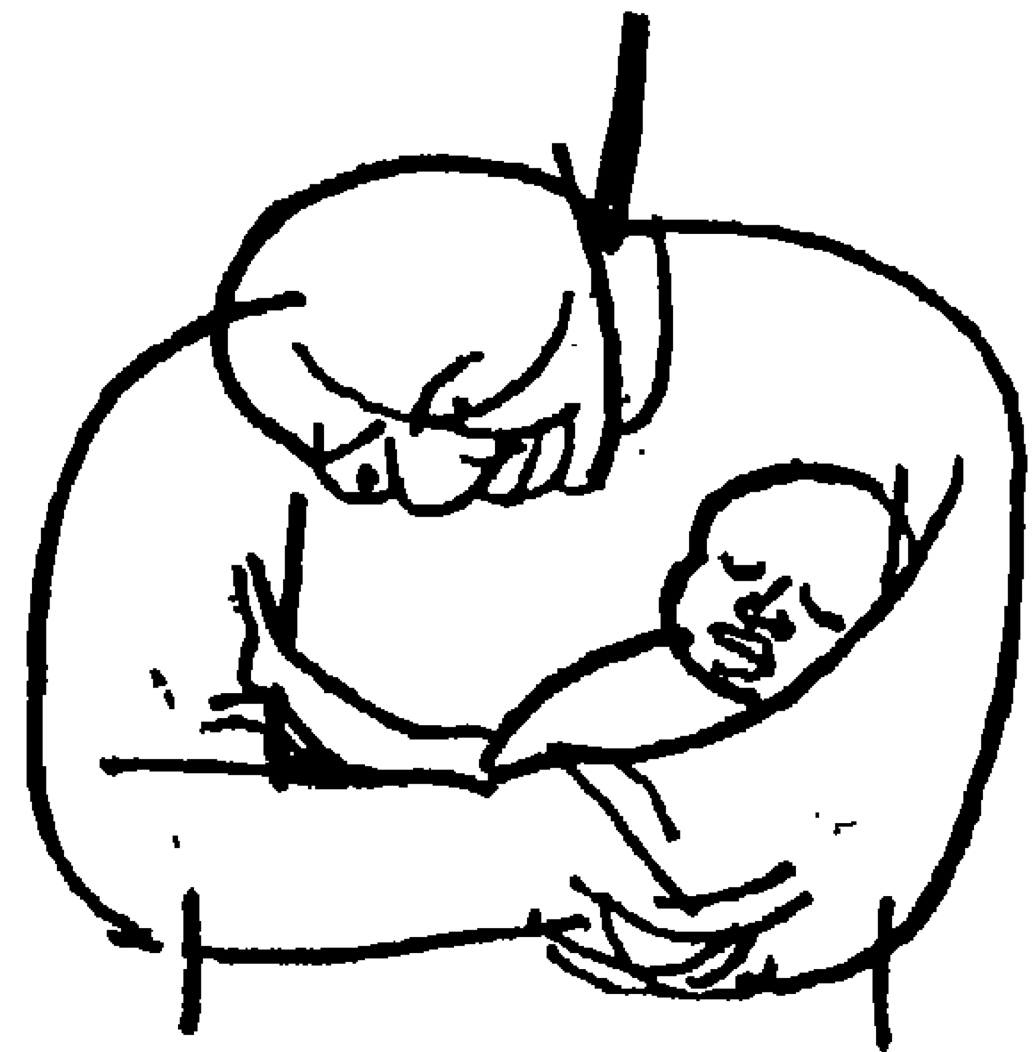
ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه المشروعات أو نقدها ،فكل حل لا يعيد الوضع الى ما كان عليه قبل ١٩٤٨ بل قبل ١٩١٨ مرفوض بلا نقاش ، وكل حل لا يزيل اسرائيل من الوجود لا محل له من البحث العلمى ، ولكن سؤالنا المحورى هو الأساس الجنسى المزعوم فى تلك المشروعات : أحقا نحن أقارب اليهود وأبناء عمومتهم ؟ على أى أساس علمى ذلك ، وأى دليل تاريخى ينهض بذلك ؟ واضح أن المجال هو مجال الأنثروبولوجى والأنثربولوجيا ـ علم الانسان ـ بما يحلل من تاريخ قديم وحديث وبما يدرس من لغة ووثائق دينية وبما يقيس من أجسام وصفات تشريحية ووراثية ٠٠٠ الخ ٠

ونحن نلاحظ أن أغلب كتاباتنا فى العربية عن العدو الاسرائيلى تأخذ فى جملتها الصبغة السياسية المباشرة أو غير المباشرة التى تعامل العدو كمعطيات مفروغ منها أو ككم معلوم بدرجة أو بأخرى دون أن تحاول أن تنفذ الى حقيقة كيانهم وتركيبهم : **فالكل يهود أو صهيونيون ، والكل يعيشون فى كنف الاستعمار وحمايته ، والكل آتى بصورة غامضة من نسل يهود الشتات الذين أتوا بدورهم من سلالة يهود فلسطين التوراة ٠٠٠ الخ** ٠ وفى هذا الاطار التجريدى الضيق ، أو المتعجل غير المتأنى ـ الذى قد يكون عمليا ومفهوما فى ذاته ـ تبدو صورة العدو فى أذهاننا باهتة عائمة بالغة السطحية ، وتبدو أحيانا ـ أكاد أقول ـ كما لو كنا نطارد شبحا ! ونحسب أننا لهذا كله بحاجة الى دراسة علمية محققة تقتنص هذا الشبح ، تجسده ، ثم تشرحه أصلا وتاريخا ، جنسا وتركيبا ، تطورا وتوزيعا ٠٠٠ الخ٠

ونحن هنا سنبدأ بالأصول القديمة فى التاريخ الجنسى والدينى ، ثم نتتبع انتشار اليهود فى العالم هجرات وتوزيعا ، حتى اذا ما اكتملت لنا الصورة الراهنة حللنا التكوين الأنثروبولوجى لليهود حتى نعرف من هم وما الدماء التى تجرى فى عروقهم ، والى أى حد ينتمون الى أصولهم الأولى ومن ثم الى أى درجة من القرابة ينتسبون الى العرب أو ينتسب العرب اليهم •

وفى تقديرنا أن مثل هذه الدراسة أصبحت ضرورة شرطية لأى فهم عربى سليم أو عرض لقضيتنا الكبرى بعد أن اختلط الأمر بالدعايات الصهيونية المغرضة المضللة وتزييف التاريخ وابتسار الحقيقة العلمية ذاتها • كذلك لا بد أن نبادر من البداية فنحذر من أن كثيرا من الكتابات العلمية البحتة فى الموضوع ينبغى أن تتناول بحذر واحتراس شديدين لأنها تعتمد — فعلا ان لم تعترف علنا — على المصادر اليهودية والصهيونية أساسا ، وهى من ثم قد تنقل عمدا أو عن غير عمد وجهات نظر محددة ومحسوبة سياسيا•

ونحن من جانبنا — على صعوبة المحاولة نفسيا وقوميا — لن نترك لتحيزنا السياسى الحق والواجب أن يتدخل فى معالجة علمية موضوعية ، لا لسبب الا لأن الدراسة العلمية الخالصة تؤازر — كما يتفق ولحسن الحظ — القضية السياسية وتدعمها ولا تتعارض معها فى الجوهر والصميم • ان الحق والحقيقة — كما سنرى — فى جانبنا على حد سواء •



فى التاريخ القديم

أول ما نسمع عن اليهود فى التاريخ مع ابراهيم — أبى الأنبياء ابراهيم الخليل — الذى ظهر مع قومه فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد كجماعة من الرعاة الرحل على المشارف والتخوم الاستبسية لجنوب العراق الذى كان يؤلف دولة الكلدانيين فى أور • ومن قبل كان ابراهيم وقومه قد خرجوا من قلب الجزيرة العربية التى نشأوا فيها كجماعة من الجماعات السامية العديدة التى تأصلت فى ذلك « **الخزان البشرى** » الشهير الذى لم يتوقف عن أن يقذف — كاقليم طرد وكصحراء فقيرة ولكنها « ولود » — يقذف بالموجة تلو الموجة الى منطقة الهلال الخصيب المتاخمة والجذابة •

ففى حوالى ١٨٠٠ ق•م هاجر ابراهيم وقومه ، فى دورة عكس عقارب الساعة ، شمالا بغرب ثم جنوبا على طول حواف الهلال الخصيب حتى وصلوا الى حوران ثم الى فلسطين • وهناك سيولد له اسحق ، ولاسحق سيولد يعقوب ، ومن أبناء يعقوب الاثنى عشر ستتأصل الأسباط أو القبائل الاثنا عشر الشهيرة فى التاريخ والتوراة • ولكن هجرة ابراهيم الى فلسطين وان كانت أولى هجرات القبائل اليهودية فانها لم تكن الأخيرة ، ذلك أنهم لم يأتوا مرة واحدة كجسم موحد ، وانما على عدة دفعات ومن عدة طرق وتحت عدة قيادات • والهجرة الثانية مثلا كانت فى القرن ١٤ ق•م•

ولا بد لنا هنا من وقفة سريعة عند تسمية — أو بالأحرى تسميات — اليهود • ثمة تسميات ثلاث مترادفات : **اسرائيل والعبريون واليهود** • والأولى نسبة مباشرة الى اسرائيل الاسم البديل ليعقوب • أما العبريون فالمقول أنها مشتقة من هجرتهم من كلدان الى كنعان حيث « عبروا » النهر — نهر الفرات أو نهر الأردن ، لا ندرى أيهما المقصود تماما — فسموا بالعبرانيين • ويقابل هذه التسمية عند المصريين القدماء كلمة **Halivru** ، وعند البابليين **Khelivru** ، ولو أن هذه وتلك تعنى ، فى رواية ، البدو أو اللصوص أو المرتزقة ، كما وصفهم أعداؤهم فى كنعان اشارة الى طبيعتهم كرعاة متخلفين حضاريا بالنسبة • أما التسمية باليهود فتدل أصلا على أبناء يهودا **Judah Jehudah** أحد أبناء يعقوب ، الذين أصبحوا يمثلون البقية الهامة من بنى اسرائيل بعد الأسر البابلى فصارت تطلق فيما بعد على الاسرائيليين جميعا • واسم يهودا نفسه قريب من اسم اله الشعب ياهو **Jahueh, Jehou ah** ، التى قد تكون بدورها تحريفا للنداء العربى يا هو (؟) •

كيف وجد اليهود فلسطين ؟ وجدوها أرض كنعان أساسا ، نسبة الى سكانها الكنعانيين • والكنعانيون فى التوراة أبناء كنعان بن حام بن نوح ، وهم أول من سكن فلسطين على أرجح الآراء • وفى الدراسات السامية القديمة

أن الكنعانيين – هم الآخرين – قبيلة سامية من الساميين الشماليين ، جاءت أصلا من الجزيرة العربية منذ ٢٥٠٠ق٠م – وفي رواية أخرى منذ ٣٥٠٠ ق٠م – وكانوا قد استقروا بفلسطين منذ ألف – أو ألفي – سنة وأقاموا بها حضارة راقية ٠

وقد كان على العبرانيين ليستقروا بأرض كنعان أن يحاربوا الكنعانيين ، ولكنهم لم يسيطروا الا على التلال والأراضي الفقيرة الداخلية ، وظلت السهول الغنية في أيدي الكنعانيين الأصليين ٠ وأغلب تاريخ اليهود في تلك المرحلة تاريخ دموي لا أخلاقي يدور حول الحرب والغزو ، الا أن الهزيمة كانت من نصيبهم غالبا ، وعلى أيدي الفلسطينيين أقوى أعدائهم بصفة خاصة ٠ حتى اذا كان منتصف القرن ١٧ ق٠م ، أي بعد ١٥٠ سنة فقط من هجرة ابراهيم ، هاجر يعقوب وأولاده الى مصر بسبب القحط المشهور وفيها استقروا بأرض جاشان Land of Goshen

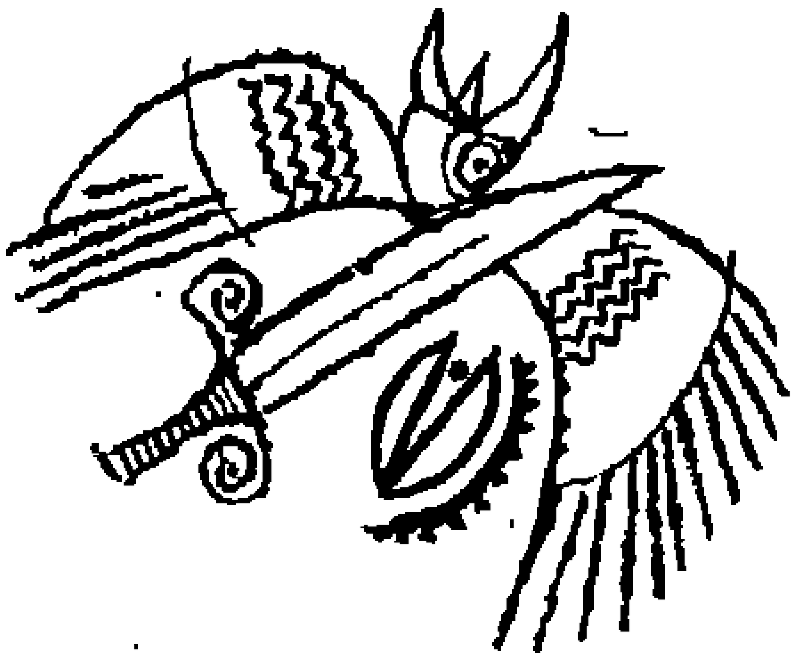
(وادي الطميلات والشرقية) نحوا من ٣٥٠ سنة الى أن خرج بهم منها سيدنا موسى (من الجيل السابع بعد ابراهيم) حوالى ١٣٠٠ ق٠م وذلك هربا من اضطهاد فرعون (رمسيس الثاني) الذي استعبدهم « **ومرر حياتهم في الطوب والملاط** » انتقاما منهم لتعاونهم في خيانة واضحة مع الهكسوس غزاة مصر ٠

وفي التوراة أن قوة هذا « الخروج » كانت ٦٠٠ ألف نسمة ٠ وكانت العودة الى أرض كنعان الهدف ، غير أن خوف اليهود من الكنعانيين « العمالقة » أدى بهم الى المعصية فعقاب التيه في سيناء ٤٠ سنة ٠ ويرى البعض أن الحكمة من التيه ، الذي امتد بذلك الى مدى جيل كامل تاريخيا في بيئة صحراوية قاسية جغرافيا ، هو اخضاع اليهود لعملية صارمة من « الانتخاب الطبيعي » تصفي وتستبعد منهم العناصر الضعيفة الخائرة وتنتخب العناصر القسوية الصلبة ، وبذلك تديل من جيل هش منسحق الى جيل مجدد فوار يصلح للرسالة ٠ وهكذا كان ، الى أن قادهم يشوع الى نهر الأردن حيث انتزعوا بعضا من أرض كنعان في الداخل ، ولكن دون العاصمة يبوس (القدس) وساحل الفلسطينيين ٠

وفي فجر الألف الأولى قبل الميلاد بالضبط (بالتحديد عام ١٠٠٠ ق٠م) وحد داود الأسباط أو قبائل اسرائيل الاثنى عشر ،وهزم اليبوسيين والفلسطينيين وأسس ووسع مملكة اسرائيل حتى امتدت « **ارض اسرائيل** Erets Israel من دان في الشمال الى بير سبع في الجنوب ، واتخذت من يبوس عاصمة لها بعد أن تحول اسمها الى **اورشليم** أي مدينة السلام ٠ Ierouschoulaim

غير أن الدولة – التي لم تصل قط أو بالكاد الى الساحل – لم تلبث أن انشطرت بعد خليفته سليمان صاحب الهيكل الى مملكتين : مملكة يهوذا جنوبا في هضبة يهودية، وتضم قبيلتي يهوذا وبنيامين ، ومملكة اسرائيل شمالا في السامرة ، وتضم القبائل العشر الباقية ٠ ومن المهم والطريف أن نلاحظ أن حدود هاتين الدولتين تتفق الى حد أو آخر لا مع رقعة اسرائيل المزعومة حاليا وانما مع رقعة الضفة الغربية من دولة الأردن ٠

المهم أن الدولتين ، اللتين أصبحتا متعاديتين متحاربتين، وقعتا في سياسة المضاربة بين مصر والعراق أو الخضوع لهما ، فتعرضت المملكة الجنوبية لطرقات مصر مرتين الأولى على يد شيشنق والثانية على يد نخاو ، الى أن جاء دور المملكة الشمالية حين قضى عليها نهائيا سرجون الأشوري في القرن ٨ ق٠م (عام ٧٢١) ، ثم قضى نبوختنصر البابلي على الجنوبية في القرن ٦ ق٠م حيث دمر أورشليم والهيكل (٥٨٦ ق٠م) ٠ وبذلك دالت الى الأبد دولة اليهود في فلسطين بعد حياة طولها أربعة قرون فقط يغلب عليها الطابع الدموي العنيف ، بينما أن كل اقامة اليهود المتصلة في فلسطين لم تزد عن ستة قرون من ١٢٠٠ ق٠م حتى ٥٨٦ ق٠م ٠



الشتات البابلي

واذا كانت الفترات السابقة معا هي المرحلة التكوينية – سفر التكوين – فان من بعدها يبدأ سفر الخروج والشتات Diaspora الذي يمكن أن نميز فيه ثلاث دورات أو أربعا ٠ فقد بدأ سرجون بنقل كثير من اسرائيليي السامرة من أبناء القبائل العشر الى بابل وأسكن مكانهم بعض أسراه من البلاد المفتوحة الاخرى ٠ **ولكنه نبوختنصر بالذات الذي نقل اغلبية اليهود – الآخرون يقولون ربع سكان يهودية – اسرى الى بابل ، والمقدر ان عدد اليهود قبل ذلك بلغ زهاء ثلاثة ارباع المليون ٠ ذلك كان « الأسر البابلي » الشهير الذي يمكن ان يعد الشتات الأول ٠**

واذا كان الفرس ، بعد أن هزموا بابل واحتلوها وممتلكاتها في فلسطين ، قد سمحوا لليهود بالعودة الى أورشليم بعد نحو نصف قرن من الأسر البابلي ، فان قلة ضئيلة هي التي عادت ، وتقدر بنحو ٥٠ ألفا ٠ وحتى هذه لم تجد ترحيبا لأن أرض أجدادهم كان يحتلها الآن أسرى سرجون الذين وطنوا بها ، ولذلك أسكنوا في منطقة يهودية



الجنوبيـــة حيث لم يطرب لعودتهم حتى اليهـــود المقيمون أنفسهم ٠

أما الأغلبية المطلقة منهم فقد بقيت فى العراق حيث كونت مستعمرات هامة نمت حتى بلغت فى عهـد المسيح مليونا بل وأكثر من المليون فى القرون التالية ابان العصور العربية الاسلامية ٠ وقد امتد انتشـــار اليهود فى العراق شمالا الى كردستان والقوقاز ٠ غير أن يهود العراق — مع كل سكانه — تعرضوا للابادة مع الطوفان المغولى حيث هـــوى عددهم الى بضعة آلاف فقط ٠

على أن يهود العراق كانوا نواة الشتات شرقا ،فمنهم انشطر يهود فارس الذين غادروا العراق لأول مرة فى عهد كسرى ، ولكن هجرتهم الكبرى كانت فى القرن الثانى عشر الميلادى — وبالمثل كان يهود هيرات فى أفغانستان ويهـود بخارى وسمرقند فى التركستان شظية من نواة فارس ٠

ومن هذه المراكز الأولية والثانوية يمكن أن نتتبـع انتشار اليهود حتى نهايته ومستعمراته القصوى فى الشرق الأقصى بالهند والصين ٠

هذا ، واذا كان شتات الأسر البابلى قد اتجه أساسا نحو الشرق ، فمن المحتمل أن بعض الهجرة اتجه غربا الى شمال افريقيا (المغرب) حيث يدعى اليهـــود ممن يسكنون الجبال اليوم ويتكلمون البربرية أن أجدادهم تركوا فلسطين اليها قبل الأسر البابلى نفسه ، وحيث يسمون أنفســهم البلشتيم Plishtim ، والكلمة تحريف واضح لفلسطين ٠ بل هناك من يرى أن من المحتمل أن اليهود دخلوا شمال افريقيا مع الفينيقيين ، والمؤكد على أية حال أن اليهـودية كانت منتشرة — بالتحول — بدرجة ما فى حين ما بين عدة قبائل بربرية حتى ما قبل قدوم الاسلام ٠

الشتات الهلليني

اما الشتات الثانى من شتات اليهـــود فيتعاصر مع المرحلة الهللينية التى تبدأ بفتوح الاسـكندر وتستمر مع السلوقيين والبطالسة ثم البيزنطيين ٠ والاتجاه العام فى هذا الشتات هو نحو الغرب هذه المرة فاذا كان بعض اليهود فى فلسطين قد قاوموا الصبغة الهللينيـــة بعنف وقاموا فى القرن الثانى قبل الميـــلاد بالثورة المكابية المتعصبة ، فان الكثيرين منهم انتشروا انتشـــارا واسعا بعيد المدى فى كل العالم الهللنستى والبيزنطى ٠

ففى مصر قدر أن ثلث سكان الاسكندريه البطلمية كان من اليهود ٠ كذلك قد وجد اليهـــود فى سوريا وآسيا الصغرى من قبل بدرجة أو بأخرى ٠ وعدا هذا وذاك ، كان ثمة مركزان رئيسيان لتركز اليهود : البلقان ، وسواحـل البحر الأسود الشمالية ، وكل يسبق العصر المسيحى بوقت طويل ٠ وربما أرسل يهود البلقان منذ ذلك الحين عناصر منهم الى جنوب الروسيا خاصة كييف حيث كانت المنطقـة خاضعة بشدة للمؤثرات البيزنطية ٠ أما مركز ســاحل البحر الأسود فكان قطبه القرم حيث ذهب كثير من اليهود مع الاغريق بعد الاسكندر ٠

وللتتار هنا دور هام فى التاريخ اليهودى ٠ فقـد قامت منهم دولة فى القرن السابع الميلادى هى دولة الخزر التترية التى تحولت بالجملة تماما فى رواية أو تحول حكامها وطبقاتها العليا فى رواية أخرى الى اليهودية فى القـرن الثامن ٠ وبهذا أصبح فى المنطقة يهود أصليون مهاجـرون ويهود متحولون من السكان المحليين ٠

وقد كان للخزر مركزان ، واحد على سواحل بحـر قزوين (بحر الخزر عند العرب المعاصرين) عنـد مصب الفولجا ، والثانى فى القرم ٠ وقد ألغى المركز القزوينى فى القرن العاشر الميلادى ، ولكن المركز القرمى ظل حتى القرن الحـــادى عشر الى أن تحطم على يد دولة كييف السلافية الجديدة التى تمثل طلائع الدولة الروسية الحديثة٠ وعندها انتشر كثير من الخزر من يهود ومتهودين فى أجزاء كثيرة من جنوب الروسيا ، بالاضافة الى ما عسى قد يكون دخلها من قبل من يهود البلقان المهاجرين ٠ وفى القـرن الثانى عشر (عام ١١١٠ بالتحديد) منعت الروسيا نهائيا دخول أى يهود جدد بها وحددت للموجود منهم منـاطق معينة لا يقيمون خارجها ، وهى التى ستؤلف النطاق الذى سيعرف تاريخيا « بحظيرة اليهود Jewish Pale

الشتات الرومانى والوسيط

يبقى لنا الآن الشتات الثالث والأخير فى تاريخ اليهود القديم ٠ انه الشتات الرومانى الذى اخذهم بعيدا الى العالم الرومانى أى الى الغرب الأقصى بالنسبة الى الوطن الأصلى

فلسطين ، وذلك فى حركة مع عقارب الساعة ستستمر عبر العصور الوسطى حتى العصور الحديثة • وقد بدا هـــذا الشتات فى الواقع مع الثورة المكابية ، لكنه اكتمل مع الفتح الرومانى لفلسطين الذى يكاد يتعاصر بدقة مع بداية العصر المسيحى •

فلقد تواترت ثورات اليهـــود ـ الذين لم يعودوا يزيدون على أقليـة من سكان فلسطين ـ على الحـكم الرومانى الذى رد بتخريب أورشـليم والهيكل وبابادة اليهود فى مذبحة سنة ٧٠ ميلادية الفاصلة (تيتوس) التى صفت أغلبهم محليا وفر منها أقلهم الى مصر وسوريا • **غير ان بقايا اليهود عادوا الى الثورة فى ١٣٥ ميلادية حيث قوبلوا بمذبحة نهائية (هادريان) ختمت الى الأبد على مصير اليهود فى فلسطين كدولة وكقومية • فعدا تدمير أورشليم والهيكل مرة اخرى ، صفيت بقايا اليهود بالابادة والهجرة •**

نعن الاولى يقرر البعض أن عدد من أبيد من اليهود فى هذه الثورة لا يقل عن ٦٠٠ ألف • فاذا صح هذا الرقم ، فذاك انقراض جنسى حقيقى لم يكد يترك منهم شيئا • وحتى هذا الذى تبقى تكلفت الهجرة القهرية بتصفيته • **فقد حرم الرومان على اليهود دخول القدس نهائيا ، وطردوهم من فلسطين الى كل أجزاء الامبراطورية ، وكان هذا هو التاريخ الذى انتهت فيه والى الابد علاقة اليهود بفلسطين سياسيا وسكانيا • انه الخروج الاخير •**

وحتى ندرك مدى ضآلة ما تبقى من اليهود بعد هذه المذابح والمطاردات ، يكفى أن نذكر أن عدد يهود الخروج الأخير هذا يقدر بنحو ٤٠ ألفا فقط ! وهو رقم لا بد أن نتذكره دائما لما سيكون له من دلالات جنسية وتاريخيـة وسياسية عميقة المغزى • أما ما تبقى بعد هذا وذاك من يهود بفلسطين فشراذم ضئيلة ازدادت تناقصا فيما بعـد بتحول بعض أفرادها الى المسيحية • ولعل أهم تلك البقايا السامريين الذين تحولوا الى قوقعة قزمية مغلقة فى نابلس (**القديمة** Schechem) حتى أنها لا تزيد اليوم عن مائة أو مائتين ! **وفى بداية القرن التاسع عشر لم يكن يزيد عدد اليهود فى فلسطين كلها عن ١٠ آلاف نسمة ••**

على أن يهود الشتات الرومانى لم يأتوا من طريدى فلسطين وحدها ، وانما من كل مستعمراتهم السابقة القائمة فى العالم الهللنستى • فتبعوا الرومان الى ايطاليا واسبانيا وفرنسا وألمانيا حتى الراين ، وكان طريق الرون ـ الراين ـ فرانكفورت ، وهو طريق التجارة وشريانها التقليدى ، خطا محوريا فى دخولهم العالم الرومانى • ومنذ القرن الثالث الميلادى على الأقل كانوا قد وصلوا الى الراين •

ويقدر البعض عدد اليهود فى الامبراطورية الرومانية فى القرن الخامس الميلادى بما يتراوح بين ٤ ، ٧ ملايين أى نحو ٧٪ من مجموع السكان • وهـــذا الرقم ـ أيا كان نصيبه من الدقة أو الصحة ـ ينبغى أن نذكره جيدا وأن نقرنه فى الذاكرة بعدد بقايا يهود فلسطين عند الخـروج الأخير والبالغ ٤٠ ألفا ، لأن معناه أن اليهود فى الشتات ضاعفوا عددهم بين ١٠٠ ، ١٨٠ مرة فى أقل من ٥٠٠ سنة(!) وهو معدل فلكى لا يمكن الا أن يلقى ضوءا حاسما على طريقة نموهم ، ان تزايدا طبيعيا أو تزايدا بالتبشـــير والتحول •

بيد أن العصور الوسطى لم تلبث أن أتت بحروبهـــا الصليبية التى أشعلت نار الاضطهاد الدينى ضد اليهود فى جميع أنحاء أوربا مثلما أثارتها ضد العرب خارجها وعلى أطرافها ومشارفها • هنالك بدأت عمليات الطرد بالجملة والابادة التى ستؤدى فى النهاية الى تغيير جذرى فى توزيع اليهود فى أوربا • **وقد قدر ليهود المانيا واسبانيا ان يكون لهم الدور الأكبر فى قصة اليهود فى العصور الحديثـة • فهؤلاء هم الذين تعرضوا لأشد اخطار الابادة والطـرد ، ومنهم ومن نسلهم سيستمد التقسيم الثنائى الرئيسى الذى يفرق بين يهود شمال أوربا من ناحية ويهود جنوب أوربا وحوض البحر المتوسط من ناحية اخرى ، اعنى ثنائيـة الأشكناز والسفاردى** Sephardim Ashkenazim

والأشكنازيم والسفارديم كلمتان قديمتان فى التوراة استعارتهما التقاليد اليهودية فى العصور الوسطى لتميز بين يهود ألمانيا ويهود اسبانيا على الترتيب ، اعتقادا منهم بأن يهود ألمانيا ينحدرون من نسل قبيلة يهودا ، ويهود اسبانيا من نسـل قبيلة بنيامين • والسـفارديم يعدون أن يدعون أنفسهم « **ارستقراطية** » اليهود على الاساس الدينى ، غير أنه قدر للاشكناز أن يؤلفوا الاغلبية الساحقة عدديا ـ ٨٠٪ الى ٩٠٪ فيما يقدر ـ والطبقة المسيطرة المتفوقة حضاريا الى حد يحتقرون معه السفارديم احتقارا لا يحفلون باخفائه •

فاذا عدنا الى الشتات وبدأنا بالأشكناز ، وجدنا أن أول اضطهاد يتعرض له يهود الراين بالمانيا يبدأ مع الحملة الصليبية الأولى فى القرن الحادى عشر (١٠٩٦) ، ولو أنهم كانوا قد بدأوا يتسربون الى العـالم السلاف فى بوهيميـا وبولنده قبل ذلك بقرنين أو أكثر • هنالك بدأت الهجرة الهاربة التى تسارعت خطاها مع الحملات التاليـة والتى اتجهت أساسا نحو الشرق • ونحو الشرق اتجهت لأنملوك بولنده ، الذين كانوا يعملون على زيادة سكان مدنهم ، رحبوا بكل هجرة ، فاغتنم اليهود الفرصة ، وكان خـروج بالجملة وصل الى حد أثار فى النهاية مخاوف بولنده • غير أن انتقال جسم الأشكناز كان قد تم نهائيا •

وفى بولنده وجنوب الروسيا التقى اليهود الألمـان مع بقايا اليهود البيزنطيين ويهود الخزر الذين كانوا بدورهم قد بدأوا يطاردون نحو الشمال والغرب على يد الاضطهادات السياسية الشهيرة المعروفة فى الروسيا بالبوجروم Pogroms والتى اتسع نطاقها ليشمل يهود بولنده بعد تقسيم هـذه الدولة وانتقال الشطر الأكبر منها الى الروسيا •

والمهم أن ذلك الالتقاء تحول - ولم يكن له بد من أن يتحول - لا الى عملية تراكم عددى وتكثيف وتكتيل لليهودية ستعطينا واحدة من كبريات تجمعاتها فى العالم حتى اليوم ، وانما تحولت كذلك الى عملية خلط ومزج وصهر سيسود فيها يهود الغرب الألمان عدديا وحضاريا على السواء • ومن أوضح وابسط مظاهر هذه السيادة اللغة الجديدة التى نشأت عن التفاعل وهى اليديشية Yeddish المستمدة من اللهجة الألمانية العليا Hoch Deutsch التى حملها معهم يهود الغرب - وكلمة يديش نفسها تحريف واضح لكلمة يهودى بالألمانية - والتى ستصبح أهم لسان بين السنة اليهود التى لا حصر لها •

أما عن السفارديم فتبدأ قصتهم مع طرد اليهـــود - جنبا الى جنب مع العرب - من اسبانيا فى حروب «الاسترداد Reconquista عام ١٤٩٢ بعد عصر من الاضطهاد والابادة على يد محاكم التفتيش • والمقدر أن عدد يهود اســـبانيا العربية وصل فى حين ما الى حد المليون نسمة • وقد انتشر هؤلاء اليهود فى فترات مختلفة الى هولندا وانجلترا ، والى ايطاليا وفرنسا ، ولكن خاصة الى شمال افريقيا ابتداء من مراكش حتى تونس ، ولــــكن بالأخص الى الامبراطورية العثمانية • ففى الامبراطورية العثمانية الحديثة التوســـع وجدت الأغلبية الساحقة من السفارديم موطنها الجـــديد ، ابتداء من البلقان والداتوب حتى الأناضول والشرق الأوسط حيث كانت سالونيك والقسطنطينية من أهم بؤرات تجمعهم، وحيث التقوا باليهود القدامى من بيزنطيين وسابقين للعصر البابلى سواء غرباء مهاجرين أو محليين متحولين •

وفى كثير من هذه المهاجر الجديدة أصبح السفارديم - كالأشكنازيم فى مهجرهم الجديد - هم السائدين عدديا بين الجاليات اليهودية ، بل كادوا أن يكونوا العنصر الوحيـــد فى يهود مدن البلقان • وفى كل هذا المجال الجغرافى اطلق عليهم اسم الاسبانيول Spanuoli, Spaniol ، كما حملوا اليه - كالأشكناز - لغتهم الاسبانية المحـــرفة المعروفة باسم اللادينو Ladino ، وظلوا حتى اليوم يلبسون لباسا خاصا ويبدون خصائص حضارية وثقافيـــة تذكر بقوة بفترة اقامتهم الاسبانية •

وحدة جنسية ؟

حسنا ، لقد تشتت اليهود وانتشروا أيدى سبا فى كل اتجاه ، فماذا حدث لهم فى الشتات ؟ ماذا حــدث ، أقصد من حيث تفاعلهم أنثروبولوجيا مع الشـــعوب التى تدلفوا بين ظهرانيها • هذا هو سؤالنا المحورى في الشطر الأخير من هذا البحث • وللسؤال مغزاه وخطورته السياسية ان مباشرة أو غـــير ذلك • وصميم القضية هو : هل كان الشتات مجرد انتقال جغرافى لليهود بينما ظلوا من الناحية الدموية ، وكأفراد وكجماعة ، جســما نقيا ثابتا على خــط النسب المباشر مع جلورهم فى أول الشتات وبلدتهم الأولى فى فلسطين ، بحيث يمكن أن يقال انهم النسل المبـــاشر المستمر لبنى اسرائيل التوراة ؟ أم قد اصابهم تغير وتخلط فى دمائهم بعد بهم عن تلك الأصول حتى صاروا من الناحية الأنثروبولوجية شيئا آخر لا علاقة له بدرجة أو بأخرى ببنى اسرائيل التوراة ؟ ان النتيجة السياســـية التى يمكن أن ترتب منطقيا على الاجابة واضحة لا تكاد تحتاج الى تزيد فى القول ، وهى لا تخفى على الصهيونية المتآمرة التي تسارع فتدعى النقاوة الجنسية لليهود تتخذ منها أساسا لحق العودة المزعوم ومبررا للاغتصاب •

وفى تقديرنا أن هذه القضية سلاح فكرى حاسم ،غير أنه لم يلق منا نحن العرب الاهتمام اللائق بعد • ونرجو فى الصفحات القليلة القادمة أن نلقى عليه بعض ضوء يبـدد ادعاءات العدو وأكاذيبه • وهناك طريقان أساسيان لنقترب من الحقيقة : ان ننظر فى وجوه يهود العالم اليوم ، نتفحص ملامحهم ونقيس صفاتهم التشريحية والجسمية بالمقـــاييس والطرائق الأنثروبولوجية الفنية ، ثم نقارن بما نعــلم عن صفات يهود فلسطين التوراة لنرى الى أى حد يتشابهون أو يتنافرون والى أى مدى ابتعدوا عن أصـــولهم الدموية أو احتفظوا بهـا • الطـريق الثانى أن نستقرىء أدلة التاريخ كوقائع يقينية مباشرة تنبئنـــــا عن احتفاظهم بنقاوتهم أو ذوبانهم بالاختلاط والتزاوج • والطريق الأولى هى الدراسة الأنثروبولوجية ، والثانية هى المنهج التاريخى •

ونحن هنا لن نقدم مسحا للجانب الأنثروبولوجي خشية الاطالة ، وانما سنكتفى بالماعة سريعة اليه ، مركزين بؤرتنا على الجانب التاريخى • فاذا بدأنا من البداية ، أمكننا أن نقول ان يهود فلسطين التوراة كانوا باجماع الباحثين جماعة سامية من عنصر البحر المتوسط بصفاته المعروفة التى أهمها طول الرأس والسمرة فى لون الشعر والعين ثم القـــامة المتوسطة والأنف المستقيم • أما اليهود المعاصرون فهم فى ســـوادهم الأعظم يختلفون عن هذا النمط البيولوجى كل الاختلاف • فأقلية ضئيلة جدا هى التى تبدى تلك الصفات، وهى تتمثل فى أغلب السفارديم وبعض اليهود الشرقيين • أما الكتلة الكبرى من يهود العالم - الأشكناز - ففيهـــا شقرة والوان فاتحة أكثر مما - أو بقدر ما - فيهـــا من سمرة ، ولكن الاهم من ذلك انها جميعا من عراض الرءوس أى النقيض المباشر والمطلق ليهود فلسطين القديمة •

بهـــذا اذن لا يعرف اليهود أى وحدة جنسية ويشتد فيهم التنافر فى الصفات البيولوجية وتتعدد بينهم السلالات والأنواع الى أقصى حد • فعلى سبيل المثال يقـــدر أن كل نوع أو سلالة جنسية معروفة فى أوربا يمكن بسهولة أن تلتقط من بين يهود القارة ، وأن أغلب اليهود يمثـــلون خليطا بطريقـــة أو بأخرى بين عـــــديد من تلك الأنواع والسلالات • كذلك من السهل جدا أن نلتقط من بين يهود الروسيا أفرادا يمتازون بالصدغ الواسع والأنف العـريض القصير وعظام الوجنة البارزة بدرجة لا تفرقهم عن جماعات

الفن المغولية التى تسكن منطقة الفولجا ، بينما يوجد بين اليهود الألمان أفراد هم بكل معنى الكلمة نورديون مثاليون.

وبالمثل يمكن أن نضيف على مستوى العالم متناقضات كالموزايكو تكاد تغطى كل ما نعرف بين البشر من اختلافات فى الصفات الجنسية . **فثمة « اليهود السود » مثل الفلاشة فى الحبشة والداجاتون Daggatuns جنوب الصحراء الكبرى ، ويهود التاميل الملونون فى جنوب غرب الهند ، بل واليهود الصفر أحيانا فى التركستان ، عدا ـ بالطبع ـ اليهود الشقر فى أوروبا** . أو كما لاحظ دالبى Dally فى أواخر القرن الماضى : هناك كل الأنواع والألوان بين اليهود : البيض والسمر والسود . هناك اليهودى الربعة غليظ الملامح عريض الرأس من الأشكناز ، واليهودى النحيف دقيق الملامح طويل الرأس من السفارديم . ثمة الأنف « اليهودى » المحدب والأنف المقعر ـ نقيض الأنف اليهودى الكامل ـ بل كثير من يهود الروسيا . ثمة العيون اللوزية فى السفارديم والمكتنزة الضخمة فى الاشكنازيم وأحيانا العيون المغولية المسحوبة الشريطية فى يهود وسط آسيا . وفضلا عن هذا فان الدراسات السيرولوجية أثبتت تماما ان اليهود يبدو فيما بينهم تفاوتا كبيرا جدا فى فئات الدم مما ينفى تجانس الاصل ، وأكثر من ذلك لا تبدى تلك الفئات أية علاقة بفئات الدم عند اليهود الذين تبقوا فى السامرة حتى يومنا هذا ، مما يؤكد عمق انفصالهم جنسيا عن الأصل القديم .

واضح تماما اذن أن الحديث عن وحدة جنسية بين اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الاطلاق ،وان اليهود لا يعرفون الوحدة الجنسية أكثر مما يعرفون الوحدة الجغرافية . وواضح بالتالى ان النقاوة الجنسية المزعومة لهم انما هى محض « خرافة » كما يقول الأنثروبولوجى الكبير ربلى Riply . والواقع ان هذه قضية لم تعد موضع جدل بين العلماء . فكما قال رينان من قبل ، ان المغزى الاثنولوجى لكلمة يهود ـ على الأقل فى شرق ووسط أوربا ـ قد انتهى منذ أمد طويل . وفى نفس المعنى أكد دالبى أنه ليس ثمة بعد أى شىء كقضية جنس يهودى على الاطلاق . وكما يقول ربلى من بعد : ليس اليهود جنسا بل مجرد « أناس » بكل بساطة .

وعلى هذا الحكم الحاسم الأخير يعلق مؤلفو كتاب « **نحن الاوربيين** We Luropeans » وهم جوليان هكسلى وهادون وكار سوندرز : « ونحن نعتقد أنه على صواب . ان اليهود لا يمكن أن يصنفوا لا كامة ولا حتى كوحدة اثنولوجية، بل هم بالأحرى مجموعة اجتماعية ـ دينية تحمل قدرا كبيرا من عنصر البحر المتوسط والأرمينى وغيرهما كثير ، وتتفاوت تفاوتا عظيما فى الصفات الجسمية » . ثم يضيف هؤلاء الكتاب قائلين « ان اليهود المحدثين ان لم يكونوا أرمينيين فى الأعم الأغلب ، فانهم بالتأكيد يبدون من الصفات الأرمينية أكثر مما يبدون من الصفات «السامية» ، وأن النمط الجنسى الذى يميز طائفة السامريين ، وأن كنا نلقاه **بين اليهود المحدثين الا أنه بالتأكيد نادر بينهم** » .

ومن بعد ربلى وبعد معلقيه أيضا يقرر هوتون Booton بجزم قاطع : « **حقيقة هى لا شك أن اليهود مختلطون جنسيا ومن أصول طبيعية متنوعة** » . وهو اذا كان يجد فيهم قدرا ما من وحدة طبيعية ونفسية وحضارية ، فما هى بوحدة جنسية تماما ولا وطنية ولا لغوية ولكن الى حد ما كل أولئك . ويؤكد أشلى مونتجيو Ashley Montague نفس الانتهاء فيقرر أن اليهود ليسوا وحدة اثنولوجية ethnic unit بل ، باصطلاحه ، معزولة حضارية Culturalisolate



قضية النقاوة

لعل هذا أن يكفى فى الجانب الانثروبولوجى أو على هامشه لأن يجعلنا على ثقة ، علميا وموضوعيا ، من أن يهود اليوم شىء مختلف فى جوهره الأنثروبولوجى عن يهود التوراة . وقد آن لنا أن نلتفت الى الدراسة التاريخية التى تفسر ذلك مثلما تؤكده . **السؤال الآن : كيف تم اختلاط أو تخليط اليهود، وماهى الأدلة والشواهد التاريخية عليه** ؟ لنذكر أو لنتذكر أولا أن اليهود من أصحاب نظرية النقاوة الخرافية يحاولون بكل وسيلة اثبات العكس على أساس أن حياة العزل والعزلة فى « الجيتو » والعداء والاضطهاد الدينى عوامل مضادة للاختلاط والتزاوج .ولكن الواقع التاريخى اليقينى يكذب هذا التصور أو التصوير تماما . كذلك فانهم يتخذون من أسماء الأشخاص اليهودية دليلا على عدم التزاوج ، فعلى سبيل المثال أسماء كوهن وكوهين ... الخ . تشير الى نسل **الكوهانيم أو الكوهانين** Cohanism أبناء هارون وكهنة المعبد القدامى (والاسم كوهين تحريف للكلمة العربية كاهن) وهؤلاء محرم عليهم كلية أى دم غريب . ولكن الحقيقة أن هذا الاسم خرج عن حدوده الأصلية وأصبح أكثر أسماء اليهود شيوعا . ومن الناحية الأخرى ، فان أسماء يهودية أصيلة وبحتة هى اليوم من أكثر الأسماء شيوعا بين الملايين من المسيحيين فى أوربا . فكيف حدث هذا بغير التزاوج والتحول ؟

الحق ان موقف اليهود أصحاب نظرية النقاوة ليس غير علمى فحسب ، ولكنه أيضا انتهازى ومغرض بوضوح ،ولذا لا يمكن الاعتداد به فضلا عن الاعتماد عليه . ويكفى للتدليل على هذا الذى نقول ان نذكر موقفهم أيام اضطهاد النازية فى ألمانيا . فلما كان كل شىء يقاس حينذاك بالجنس النوردى والأصل الآرى ، فقد كان اليهود يدعون أنهم من ذلك الجنس والأصل ليفلتوا من عقاب السامية ولعنتها . أما الآن بعد اغتصاب فلسطين ، فكل دعواهم أنهم ساميون لحما ودما ! ولكى نعرف أين الحقيقة فى هذا الانقلاب

الانتهـــازى الفاضح ، يكفى أن نورد تعليق هوتون على اضطهاد ألمانيا النازية لليهود حيث يسخر قائلا ان اليهـود ربما كانوا يمتلكون من الدم النوردى مثلما يمتلك الألمـان أنفسهم !

التزاوج والتحول اذن حقائق لاشك فيها ، وعليهـــا يجمع جمهرة الأنثروبولوجيين ابتـداء من كين الى ربلى الى كون ٠٠٠ الخ : فهذا كين يتكلم عن « الزيادات الضخمة من (الجنتيل) المتحولين» ، ويقول « ان الافتراض بأن اليهـــود ضموا قليلا أو لا شيء من المتحولين هو افتراض لم يعـــد بعد مقبولا » • ويضغط مؤلفو « نحن الأوربيين » خاصة على نقطة هامة وهى أن نمو أعداد اليهود فى المهجر بعد الشتات بمعدلات غير معقولة انما يرجع فى جزء منه الى التحـــولات الضخمة الى اليهودية • أما ربلى فيقرر أن ليس ثمة أيسر من اثبات الاختلاط والتزاوج والتحول بين اليهود والجنتيل فى أوربا وخارج أوربا •

ولقد كان هناك طريقان أساسيان لانتشــار وتمـدد اليهودية : التحول الدينى سواء من الوثنية أو المسيحية ، والتزاوج والامتزاج الدموى • وللتحول شكلان رئيسيان : التحولات بالجملة ، وهى معروفة محددة تاريخيا أهمها حالة الخزر والفلاشة واليهود السود من التاميل واليهود القرائين فى طوروس • الشكل الثانى هو التحولات الفردية المستمرة فى كل مكان وزمان • أما التزاوج فشـــكلاه الزواج العلنى والسرى أو العلاقات الجنسية غير الشرعية • وكتاب اليهود يصرون على ضآلة دور التحولات بعامة ، والتحولات بالجملة بخاصة ، فى انتشار اليهودية • وعلى أية حال فلا شـــك أن اليد العليا كانت دائما للتزاوج ، هادئا ودفينا ومزمنا، وقد ارتفع التزاوج المختلط بين اليهود والجنتيل الى نسب عالية فى فترات الهدوء وتوقف الاضـــطهادات ، فاذا كان الزوج يهوديا نشأ الأبناء يهودا ، ولكن كان يحدث أحيانا أن تنتزع ديانة الزوجة اليهودية الأبناء من ديانة الأب •

الاختلاط التاريخى وادلته

فى ضوء هذه الأسس العامة ، نود الآن أن نستقرىء وقائع التاريخ نفسه ، ماذا تقول وكيف تحكم فى قضيـة الاختلاط والتحول • فاذا بدأنا عرضنا التاريخى من البداية، سنجد أن يهود فلسطين التوراة تخلطوا فى عقر دارهم مع جيرانهم من الفلسطينيين (كما تدل قصة شمشون اليهـودى ودليلة الفلسطينية) ومع جيرانهم من العموريين والحيثيـين (كما يشير سفر حزقيال : **« امك كانت حيثية ، وعموريا كان أبوك**) •وهذا الاختلاط الجنسى كان أقوى على حواف وهوامش هضبة يهودية المفتوحة نوعا ، منه فى قلبها الوعر المعزول • وكثيرا ما فرض على اليهود الذين اتخذوا زوجات « وثنيات » من الأجانب المحيطين أن يتركوا الوطن الى تلك السهول المجاورة • كذلك فمن الثابت ابان الأسر البـــابلى الطويل أن كثيرا من اليهود تخلوا عن ديانتهم القديمة •

وبوجه عام فنحن نجد منذ بداية التاريخ أن الرفض للزواج المختلط بين اليهود والجنتيل لم يكن قط جنســيا بل دينيا ، بحيث ينتهى اذا تحول الجنتيل الى اليهودية • والواقع أنه فى أيام اليهودية الأولى لم يكن الزواج من غير المؤمنين ممنوعا أبدا ، كما حدث فيما بعد • هكذا يذكـــر المؤرخ جوزيفوس أن يهود أنطاكية نجحوا فى تحويل الكثيرين الى عقيدتهم وأدخلوهم مجتمعهم • وقد حدث عدد كبـــير للغاية من التحول الى اليهودية بلا شك فى القرن الثـــانى الميلادى • ومن الأمثلة الهامة النساء اليهوديات اللائى تم بيعهن كاماء وأخذن الى مقاطعة الراين كزوجات لجنود الرومان، وبعض هؤلاء الجنود هجروهن عند نقلهم الى مواقع أخرى ، فشب أبناؤهم وهم يهود •

والثـــابت أن التحول والاختلاط كانا من المظـــاهر المتفشية قبـــل العصر المسيحى مباشرة وفى قرونه الأولى • فحين تشتت اليهود فى العالم المتوسطى وجدوا أنفسهم ازاء اختيارين : اما أن يرتدوا وثنيين كجيرانهم الجدد ، واما أن يحتفظوا بديانتهم • وهناك ــ كما يقول بيرجل **« أصبح الكثيرون ، ربما الأغلبية ، وثنيين ، وذلك لأن من بين القبائل الاثنتى عشرة ، عشرة « مفقـودة » كما تحـدثنا الروايات »** • وفى حالة التحول كان اليهود يفتقدون كيانهم الجنسى جنبا الى جنب مع كيانهم الدينى ، ويصبحون جـزءا لا يتميز عن الامة التى أقاموا بينهـــا • أما اذا ظلوا على يهوديتهم ، فانها اذن العزلة الاجتماعية ، ومن ثم فلا تزاوج الا اذا تحول الوثنيون الى اليهودية ، وهذا بالدقة ما حدث مرارا وتكرارا لأن اليهود قاموا بكثير من التبشير بنجـاح عظيم عبر قرون طويلة ، وهـــذا ما يفسر جزئيا تنوعهم وتباينهم الجنسى • الا أن الموقف تغير بعـــد أن أصبحت المسيحيـــة الديانة الرسمية للامبراطورية الرومانية ، حيث أصبح التحول الى اليهودية صعبا ، ولكن التزاوج والعلاقات غير الشرعية لم تتوقف •

أما فى العصور الوسطى حيث أصدرت المجالس الكنسية قرارات صارمة بمنع زواج المسيحيين باليهود كما فعل مجلسا توليدو عام ٥٣٨ ، ٥٨٩ ، ومجلس روما عام ٧٤٣ ، فان أغلب الـــكتاب يفسرها على أنها دليل على خطورة المدى الذى كان الزواج المختلط قد وصل اليه بالفعل • بل ان اضطهاد القوط الغربيين فى اسبانيا لليهود فى القـــرنين الخامس والسادس الميلاديين انما يرجع ــ كما يؤكد كين ــ الى نشاطهم التبشيرى الخطير والى تفشى الزواج المختلط بينهم وبين المسيحيين •

أما عن التحول ، فقد صـــدر كثير من التشريع الصارم ضد استخدام اليهود لخـــدم مسيحيين ، خشية تحولهم الى اليهودية ثم الزواج بهـم • الا أن الأرجح أن هذا المنع لم يجد نفعا ، حيث نجد على سبيل المثال كبير أساقفة المجـر يقرر فى عام ١٢٢٩ أن كثيرا من اليهود كانوا يعيشون حياة غير شرعية مع زوجات مسيحيات ، وأن التحولات «بالآلاف»

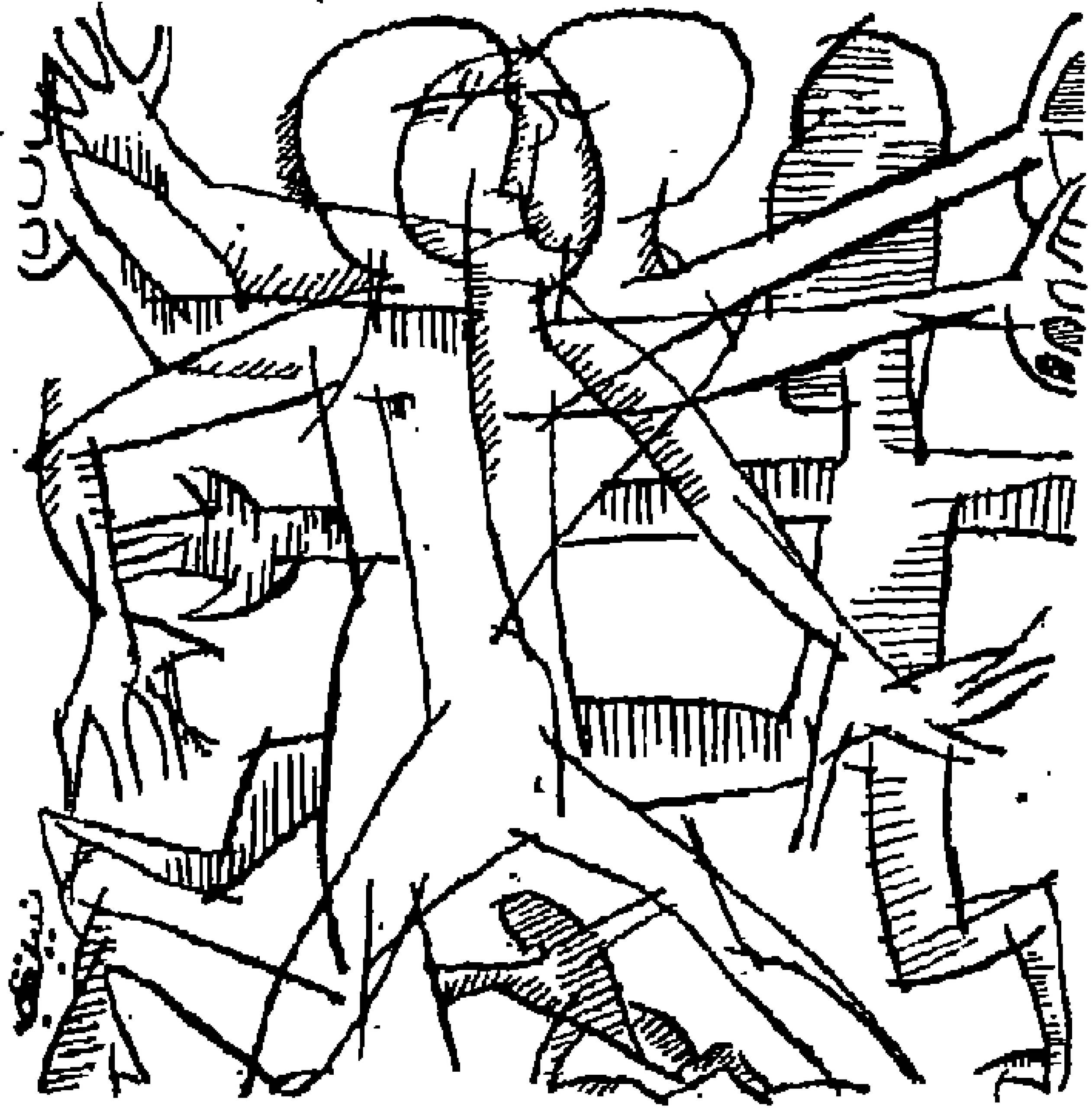
كانت مستمرة ، وفضلا عن هذا ، فلم يكن القانون يتضمن حماية العبيد والأقنان من امكانية التهود والزواج من اليهود. وفى اسبانيا والبرتغال بعد الاسترداد أجبر مئات من الآلاف من اليهود على التنصر بالقوة والتحول الى المسيحية حيث ذابوا بعدها فى السكان .

أما فى عصرنا الحديث فتتواتر الأدلة والأحداث الثابتة التى تؤكد التزاوج والتحول على حد سواء . فمع الهجرة الى العالم الجديد تحول بعض من الهنود الحمر والزنوج فى أمريكا الوسطى والجنوبية الى اليهودية ـ ولا علاقة لهم جنسيا باليهود أصلا . ومع اختفاء التعصب الدينى فى أوربا الصناعية ، وأكثر منه مع العلمانية المطردة ، انهارت الحواجز أمام التحول والزواج وتوسعت العلاقات غير الشرعية . واذا كانت التحولات الجماعية بالجملة قد قلت ، فقد زادت بصورة لافتة للنظر التحولات الفردية فى العصور الحديثة ، **ويمكن أن نتخذ من بعض الأسماء الشهيرة مؤشرا فى ذلك الاتجاه : مثلا الشاعر هاينى والموسيقى مندلسون وغيرهما من اليهود الذين اعتنقوا المسيحية . وفى روسيا القيصرية كان حصول اليهود على المساواة المدنية رهنا بتحولهم الى المسيحية .**

ومن الأدلة القاطعة بل والمثيرة على مدى اختلاط اليهود فى العصور الحديثة والوسيطة فى أوربا ما كشفت عنه تجربة النازية فى ألمانيا . فقد كان على المرء الذى يبغى اثبات الدم الآرى فيه أن يقدم نسبا يخلو لعدة أجيال من العناصر غير الآرية ، يعنى هنا اليهودية بالتحديد . ولكن المفاجأة أن التجربة كشفت أن عددا ضخما من الحالات من المواطنين الألمانيين « الى أقصى حد » ثبت أن أجدادهم وأجداد أجدادهم تجرى فى عروقهم الدماء اليهودية ! ـ تماما كما تردد عن ريشار فاجنر من قبل ...

وفى العام الماضى فقط أخرج كاتب فرنسى كتابا كان له دوى كبير حيث أثبت أو حاول أن يثبت بتتبع شجرات الأنساب الدقيقة لمعظم الشخصيات المسيحية البارزة من عائلات مالكة ورؤساء وزعماء .. الخ فى العالم الغربى أنه تجرى فى عروقهم دماء يهودية بدرجة أو بأخرى ، وبالعكس ان كثيرا من اليهود المعروفين داخلتهم دماء مسيحية . أما فى الولايات المتحدة ، حيث أعظم مستعمرة لليهود اليوم ، فمن المعلومات العامة للكافة والخاصة انتشار الزيجات المختلطة ووجود أنصاف وأرباع اليهود ... الخ ، لا سيما منذ القرن الماضى حين أصبح الزواج المدنى مباحا وقانونيا .

والواقع أن هذه النقطة الأخيرة تنقلنا الى أخرى لا تقل أهمية ومغزى . أعنى ظاهرة ذوبان أو انصهار اليهود واندماجهم أو امتصاصهم فى شعوب العالم المعاصر الحديثة وموقف الصهيونية السياسية منها . فالصهيونية اذ تحاول عبثا أن تجعل من اليهودية العالمية شعبا وقومية وأمة بل وجنسا مستقلا وليس مجرد طائفة دينية تقطع عبر ، وتجمع بين ، عشرات الشعوب والقوميات والأمم والأجناس ،



لا تزيف حقائق التاريخ الواقع فعلا ، ولكنها تقاوم وتحارب حتمية حركة التاريخ التقدمية وتسعى الى تجميد تطور المجتمع الانسانى .

فالصهيونية تعلم علم اليقين أن الاضطهاد الذى تعرض له اليهود فى أوربا الوسيطة والحديثة لا يرجع الى التعصب الدينى وحده بقدر ما يرجع الى طريقة حياة اليهود وانعزالهم وطبيعة حرفهم الابتزازية ومركب احساسهم المتضخم بأنفسهم وادعاءاتهم بالتفوق الموهوم ، وتعلم الصهيونية كذلك أن عصور الاقطاع والحكم الأوتوقراطى المطلق ومناخ الطبقية التقليدية كانت تشكل بيئة ملائمة وقوى ضاغطة ودافعة لهذا الاضطهاد بمثل ما أن هذا الاضطهاد ذاته بيئة ملائمة وقوة دافعة لليهود أنفسهم الى مزيد من الاصرار والتمسك بانعزاليتهم وانفراديتهم وتضادهم .

والآن ترى الصهيونية أن روح الليبرالية المعاصرة السارية وتطور الوعى العام والسياسى فى المجتمع الصناعى الحديث ومثل التسامح الدينى ان لم يكن اللامبالاة الدينية، كلها طفرات جديدة وخطيرة « تهدد » بانتهاء اضطهاد اليهود ونهاية ضد السامية ، وبالتالى تهدد بسقوط الستار الحديدى الذى ضربه اليهود حول أنفسهم وانتفاء التضاد السادى ـ المازوكى الذى افتعلوه مع بيئاتهم ، ومن ثم تهدد بذوبانهم فى شعوب الأمم ثقافة ولغة بل ودينا وجنسا . ومن هنا تصل الصهيونية فى انحرافها الى حد الشذوذ الفكرى والعنصرى ، فنجدها تحاول محمومة استبقاء مناخ الاضطهاد وشبحه وتجسيد أسطورته الى الأبد لتوقف تيار الذوبان الغلاب الذى يظل مع ذلك يفرض نفسه كواقع قاهر يتمثل أخطر ما يتمثل فى التزاوج المختلط مع غير اليهود وفى تحول بعض اليهود الى عقائد أخرى .

ولئن كان هذا اليوم أوضح وأخطر ما يكون فى بوتقة الولايات المتحدة ، فان أوربا الغربية تعرفه أيضا بدرجة أو بأخرى . والخط التاريخى الذى أكد نفسه منذ البداية وهو تخلط وتهجن اليهود وذوبانهم جنسيا ، يعيد اليوم

تأكيد نفسه برغم انحرافات وشعارات الصهيونية ، بل ويفرض نفسه أكثر منه فى أى وقت مضى .

ولنقف هنا قليلا عند يهود الولايات المتحدة . الثابت أن اليهود حيثما حصلوا على المساواة القانونية الكاملة فى الحيثية المدنية ، كما فى الولايات ، فكثيرا ما يتزوجون من الجنتيل . فاذا أصر الطرف اليهودى على أن يغير الطرف الآخر عقيدته نشأ الأبناء يهودا وظلت الأسرة يهودية . أما اذا تحول الطرف اليهودى الى المسيحية فقد يتزوج الأبناء فيما بعد يهودا ويعودون بذلك الى اليهودية ، والا فان الأسرة اليهودية تنقرض فى النهاية . غير أنه ليس ثمة حالة معروفة تحول فيها اليهود الى المسيحية ثم ظل الجيل الثالث يهوديا . وهكذا فان التحول الدينى يؤدى فى النهاية الى التمثل والانصهار فى المجتمع الأمريكى .

والاحصائيات تدل على زيادة مطردة فى الزيجات المختلطة بين اليهود . فقد وجد أحد الباحثين الاجتماعيين أن نسبة الزواج الداخلى بين اليهود فى مدينة نيوهافن عام ١٩٤٦ كانت ٩٧٪ ، وأن ٣٪ يتزوجون خارج الطائفة . ووجد باحث آخر أن نسبة الزواج المختلط فى نفس المدينة ارتفعت من ١ر٠٪ الى ٣ر٦٪ بين ١٩٠٠ ، ١٩٤٠ ، أى أنها وصلت الى ضعف التقدير الأول . والواقع أن اليهود أكثر تعرضا للعلمانية المطردة اذا قورنوا بغيرهم من الأقليات الأمريكية . والى جانب ذلك فانهم كمجتمع مدن أساسا يمتازون بمعدل مواليد منخفض ، بل أشد انخفاضا منه بين أى مجموعة مدنية أخرى ، ولا يمكن أن يعوضوا أو يحافظوا على أعدادهم بالتزايد الطبيعى .

وفى النتيجة — هكذا ينتهى كاتب مثل بيرجل — فان يهود أمريكا لابد أن يتناقصوا عدديا سواء على الاطلاق أو بالنسبة الى مجموع السكان .. ومع تسارع واطراد العلمانية والانصهار فلا مفر لهذا التناقص من أن يشتد ويشتد . ومن هنا يمكن أن نعتبر اليهود كأقلية فى الولايات المتحدة « ظاهرة عابرة » فى نهاية المطاف ، ولا يؤخر اختفاؤهم النهائى الا ضد السامية أكثر من أى عامل آخر .

لن يجدى اذن تصايح وصراخ الصهيونية العالمية شيئا ازاء حضارة العصر المتفجرة المعدية الكاسحة التى لا مكان فيها لعزلة وعقلية الجيتو ، وأين ؟ — فى قلب دوامة تلك الحضارة وفى عين اعصارها فى الغرب الأوربى والأمريكى ! واذا كانت العصور الوسطى هى عصر تحول غير اليهود الى اليهودية ، فان عصرنا أصبح بوضوح تام عصر تحول يهود الى غير اليهودية ! **من هنا نفهم كيف أن الصهيونية «تتاجر» بالفعل فى الاضطهاد ، تذكى ذكراه وتؤجج ناره كلما خبت جذوتها او رمادها ، وتراه ضمان بقائها ، فى الوقت الذى تمثل فيه اسرائيلها دولة المنتفعين بهذا الاضطهاد .** بل ان الفكرة الجذرية فى خلق اسرائيل ليست فى النهاية الا فكرة الجيتو بحذافيرها وانما على مقياس مجمع كبير . فهى وعاء موحد لاستبقاء انعزالية اليهود عن الجوييم وتضادهم معهم : انها الجيتو دولة أو هى دولة الجيتو . ولكن كما ذاب ويذوب الجيتو فى الخارج لن يمضى وقت طويل حتى يذوب ويزول جيتو اسرائيل الى الأبد .

وبعد ، لقد انتهت رحلتنا عبر التاريخ بحثا عن الأدلة والشواهد اليقينية على اختلاط وذوبان اليهود ، فهل يمكن من محصلة هذا العرض المفصل أن نضع أيدينا على جوهر وميكانيزم العملية كلها ؟ نعم ، وجغرافى يهودى بالذات — هنتنجتون — هو الذى يضعها بين أيدينا ! **فطوال التاريخ — كما يقول — نلمح ظاهرتين اساسيتين : اعداد ضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية ، وفى نفس الوقت اعداد من اليهود لا تقل ضخامة تخرج من اليهودية .**

وفى النتيجة فان جسم الطائفة ليس ثابتا جنسيا بل هو متحرك وفى تغيير داخلى مستمر وفى ابتعاد دائم عن الاصول الاولى بحيث يتضاءل أبدا وباستمرار حجم النواة النووية الحقيقية من بنى اسرائيل التوراة فيهم حتى لتكاد تنقرض وتختفى فضلا على أن تظل قابلة للتعرف عليها وتحديدها . انها عملية احلال وابدال مزمنة دائما ، معدية أحيانا ، ظاهرة ومستترة ، وئيدة ربما ولكنها أكيدة قطعا .. اننا نكاد نقول عملية « تغيير دم » كلية وشاملة . وفى النتيجة يكاد يصبح جسم اليهود فى آخر المطاف شيئا مختلفا انثروبولوجيا عن يهود التوراة ان لم يكن لا علاقة له بهم تقريبا أو فى الأعم الأغلب . ويتأكد هذا كله حين نتذكر ما سبق أن ألمعنا اليه بشأن تعداد اليهود حيث بدأوا الشتات بأرقام هزيلة جدا ولكنهم سرعان ما بلغوا الملايين رغم كل المذابح والاضطهادات .

يهود تأوربوا أم أوربيون تهودوا ؟

نستطيع اذن أن نخلص من هذا كله بثقة واطمئنان الى أن اليهود يتألفون من دماء مختلطة كأشد ما يكون الاختلاط . واذا كان ثمة خلاف بعد هذا ، فانما يدور حول المدى والدرجة والى أى حد . هنا نجد رأيين أساسيين : فيرى ربلى أن اليهود يأخذون أينما كانوا صفات السكان الذين هم مقيمون بينهم ، وأبرز ما يتمثل هذا فى شكل الرأس ، الأساس الأنثروبولوجى الأول والجوهر ، ثم الى حد ما فى لون البشرة ، وبناء على هذا يقبل **راى لومبروزو** **Lombroso** القديم من أن اليهود جنسيا آريون أكثر منهم ساميين ، أو بتعبير آخر انهم أوربيون تهودوا أكثر منهم يهودا تأوربوا .

والى نفس المدرسة والرأى ينتمى مؤلفو « **نحن الأوربيين** » : « **ان اليهود — هكذا يؤكدون — من أصل مختلط ، وقد ظلوا باستمرار يزدادون اختلاطا** » . ثم يضيفون « كان هناك دائما قدر معين من التزاوج بين اليهود وغير اليهود من سكان البلاد التى أقاموا فيها ... بحيث أن عددا من الجينات المستمدة من اليهود المهاجرين يتوزع بين مجموع السكان ، وأن المجتمعات اليهودية أصبحت تشبه

نسبة عنصر البحر المتوسط الفلسطيني الأصلي في يهود أوربا الأشكناز قد تزيد على نصف جميع العناصر الداخلة في تكوينهم ، وهي بذلك أهمها • ومن هذا كله ينتهي الى أن اليهود « ليسوا **مجرد كومة عشوائية** توحد بينها رابطة مشتركة من الدين بلا تماسك هيولوجي أكثر مما لوحدات عفوية كمستمعي الراديو أو عاملات الحياكة » !

أين تقع الحقيقة بين هذين الرأيين ــ والفارق بينهما فارق كبير في الدرجة يوشك أن يكون فارقا في النوع ؟ هذا هو السؤال • المحقق أننا لا يمكن علميا أن نستبعد من بعض يهود العالم نسبة ما من الأصل الفلسطيني القديم • ولكن من المحقق أيضا أن تقدير كون وتصويره يبالغ بعامة في تلك النسبة • فالملاحظ أولا أن الفروق الجسمية التي يسجلها بين اليهود وجيرانهم ضئيلة غالبا وواهية جدا أحيانا • وثانيا وأهم من ذلك أنه مادامت الدماء الأجنبية الغريبة قد غزت اليهود وداخلتهم ــ حتى ولو كانوا من أصل فلسطيني قديم ــ الى الحد الذي يقربهم على الأقل من هؤلاء الجيران ، فقد ابتعدوا وانفصلوا تماما عن ذلك الأصل السحيق • وليس من المتصور غير هذا بعد نحو ألفي سنة من التشتت والاختلاط ، لا سيما اذا تذكرنا ــ وهو اعتبار هام للغاية ــ أن كل قوة يهود الشتات حين خرجت من فلسطين بعد هدم الهيكل الثاني لم تزد عن ٤٠ ألفا ! وهذا الرقم وحده يكفي ليوحي ، رغم كل قيود العزل والاضطهاد، بأن يهود الشتات الأصلاء قد ذابوا وانصهروا وضاعوا في محيط المهجر كقطرة في بحر ، وأن يهود العالم اليوم في سوادهم الأعظم هم أجانب متحولون أكثر منهم يهودا متحولين •••

ماذا يتبقى فيهم اذن من بني اسرائيل التوراة أو من بني اسرائيل التوراة فيهم ؟ ان من يمكن أن يعد منهم من نسل بني اسرائيل التوراة حقا ومباشرة لا يزيدون على نسبة بالغة الضآلة الى أقصى حد • مثلا في أواخر القرن الماضي يجد الانثروبولوجي المخضرم المعروف فيلكس فون لوشان Luschen أنه « من بين يهودنا المحدثين نحو ٥٠٪ عراض رءوس ، ١١٪ ذوو بشرة بيضاء ، وما لا يزيد عن ٥٪ يتفقون مع ما عرفنا أنه النمط السامي القديم » • وهذا يتفق تماما مع **ما تؤكده دراسة حديثة جدا قام بها في العام الماضي فقط انثروبولوجي بريطاني هو جيمس فنتون على يهود اسرائيل توصل فيها الى أن ٩٥٪ من اليهود ليسوا من بني اسرائيل التوراة ، وانما هم اجانب متحولون او مختلطون !**



السكان المحليين في كثير من الخصائص • وبهذه الطريقة أصبح يهود افريقيا وشرق أوربا واسبانيا • والبرتغال ••• الخ مختلفين بوضوح عن بعضهم البعض في النمط الجنسي » •

ويؤكد نفس الكتاب الفكرة في موضع آخر قائلين « والنتيجة أن يهود المناطق المختلفة ليسوا متماثلين جينيا وأن السكان اليهود في كل صفة يمكن تصورها • وكلمة يهودي صحيحة كوصف اجتماعي ديني أكثر منها كتعبير انثولوجي في أي معنى جيني • وكثير من الصفات « اليهودية » هي بلا شك نتاج التقاليد والتربية اليهودية خاصة رد الفعل ضد الضغط الخارجي والاضطهاد أكثر منه نتاج الوراثة ••• فاليهود لا يؤلفون جنسا محددا ••• وانه لخطأ غير مشروع أن نتكلم عن « **جنس يهودي** » تماما كما لو تكلمنا عن جنس آري » •

هذا عن الرأي الأول في اليهود • أما الرأي الثاني فيمثله **كون Coon** الذي يقبل تشكلهم بصفات السكان المحيطين لكنه يرى فيهم الى جانب ذلك آثار الأصل الفلسطيني العبري القديم بخصائصه المتوسطية ، وبخاصة في شكل الوجه الطويل وأبعاد أو حجم الرأس الصغير • ومن هذا المنطلق يدير كل مناقشته على أساس أن اليهود اليوم في بيئاتهم المختلفة ليسوا مجرد جماعات من أبناء تلك البيئات تحولوا الى اليهودية ، وانما هم في الأغلب الأعم يهود حقيقيون من أبناء الشتات الفلسطيني امتزجوا دمويا بأبناء تلك البيئات الأصليين : مثلا : يهود العراق يهود حقيقيون وليسوا عراقيين تهودوا ، يهود بخارى والتركستان ليسوا مجرد تاجيك أو سارت تهودوا بل أصلا يهود ولكن استعرضت رءوسهم بالاختلاط بهؤلاء ، ويهود وسط أوربا ليسوا ببساطة أوربيين تهودوا وانما يهود تأوربوا ••

ويقدر كون ــ كمجرد تخمين بحت كما يعترف ــ أن

ولئن صح هذا ـ ولعله صحيح ، وهو بالتأكيد أقرب الى الصحة والمنطق من تخمينات كون ـ فمعناه أن الصلة الجنسية والجينية بين يهود اليوم ويهود التوراة منبتة وفاقدة تماما من الناحية العملية ، وأنهم بالفعل أوربيون سلاف أو آريون ونورديون أكثر منهم ساميين • وهذا يصدق على الاشكنازيم فى أوربا ، وعلى امتدادهم الأمريكى الذى زاد اختلاطه فى البوتقة الأمريكية ، أكثر منه على أى مجموعة أخرى من اليهود ، مع ملاحظة أنهم ـ الأشكناز ـ هم السواد الأعظم من يهود العالم عدديا •

والخلاصة الموضوعية أن يهود العالم اليوم مختلطون فى جملتهم اختلاطا بعد بهم عن أى أصول اسرائيلية فلسطينية قديمة حتى لم تعد هذه تمثل فى تكوينهم الا قطرة فى محيط • واذا كان ثمة تحفظ ما ، فهو أن هناك مراحل ودرجات من هذا التخليط ، فبعض المجتمعات اليهودية كيهود التركستان أقل تهجنا وتخلطا والبعض أكثر كالاشكنازيم • غير أن الحقيقة الحاسمة والفاصلة هى أن الأقل تخليطا انما يمثلون عدديا نسبة بالغة الضآلة من مجموع اليهودية العالمية ، بينما أن المخلطين تماما والذين ابتعدوا جدا أو كلية عن الأصول الأولى يشكلون الأغلبية الساحقة منهم • ومن هنا فلا جناح علينا اذا نحن قررنا فى النهاية أن اليهود اليوم ليسوا من بنى اسرائيل ، وأن هؤلاء شىء وأولئك شىء آخر أنثروبولوجيا ، وألا رابطة بين الطرفين الا الدين والدين وحده •

وبعد ؟

وتخريجا من هذا وترتيبا عليه ، تسقط على الفور عدة أفكار ومعتقدات شائعة ومتفشية ولكن لا ظل لها من الحقيقة فى نظر العلم الصحيح • فأولا ، مادام اليهود لم يعودوا من الساميين فى شىء ، فيمكننا هنا أن نرى الخطأ الشائع الفاشى ، ان لم يكن المغالطة الكبرى العامدة ، فى تسمية اضطهاد اليهود « **بضد السامية** » • فنحن فى الحقيقة ازاء « **ضد اليهودية** » ببساطة وبلا تعقيد أو مداورة • ولا تفسير لهذه التسمية الخاطئة الا أنها تعتمد على أسس الانجيل والتوراة التى تسبق بكثير التغير الجذرى والاحلال والابدال المطلق الذى لحق دماء اليهود • والاضطهاد النازى لليهود فى ألمانيا لم يكن فى جوهره الا اضطهاد ألمان لألمان ، لا يقل معظمهم عنهم فى الآرية والنوردية ، وانما يختلفون فقط فى الديانة وطريقة الحياة •

يسقط كذلك ببساطة وتلقائية أى دعوى قرابة دم بين العرب واليهود • قد يكون يهود التوراة والعرب أبناء عمومة ـ وانما تاريخيا فحسب حين بدأ الكل قبائل مختلفة من الساميين الشماليين وحين كانت العبرية لغة تشتق من الأصول العليا التى تفرعت عنها العربية ، وقد يكون من الصحيح ، بل انه لصحيح **بالفعل ، أن اسماعيل أبا العرب واسحق أبا اليهود أخوة غير أشقاء وكلا ابن ابراهيم ـ ولكن فى البداية فقط تصدق هذه الأخوة على نسليهما ، أما بعد ذلك فقد ذاب نسل أحدهما فى دماء غريبة ووصل الذوبان الى حد الاحلال حتى أصبحنا ازاء قوم غرباء لا علاقة لهم البتة باسحق فضلا على اسماعيل** • ولا يمكن بعد أن اختفى يهود التوراة كشبح أن يكون يهود أوربا والعالم الجديد أقارب العرب جنسيا أكثر من قرابة الأوربيين والأمريكيين للعرب ! وغير هذا ـ حتى لو قال به ملوك العرب ابتداء من فيصل بن الحسين الى فيصل آل سعود ـ ليس الا من قبيل أوهام العوام بل جهالات الملوك !

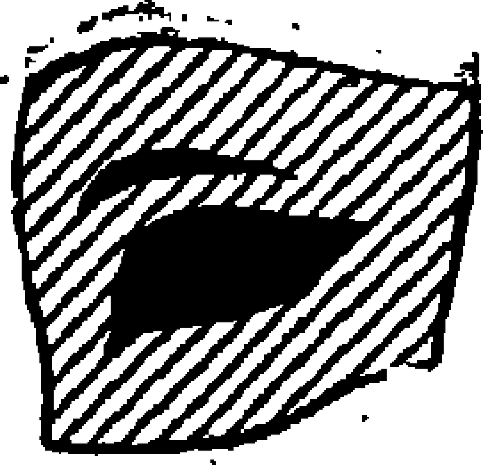
ان اليهود اليوم انما هم أقارب الأوربيين والأمريكيين، بل هم فى الأعم الأغلب بعض وجزء منهم وشريحة ، لحما ودما ، وان اختلف الدين • ومن هنا فان اليهود فى أوربا وأمريكا ليسوا كما يدعون غرباء أو أجانب دخلاء يعيشون فى المنفى تحت رحمة أصحاب البيت ، وانما هم من صميم أصحاب البيت نسلا وسلالة ، لا يفرقهم عنهم سوى الدين• أما أين يمكن أن يكون اليهود غرباء فى منفى ودخلاء بلا جذور فذلك فى بيت العرب وحده ، فى فلسطين حيث لا يمكن لوجودهم الا أن يكون استعمارا واغتصابا بالقهر والابتزاز • وغير هذا قلب بشع لحقائق التاريخ الانثروبولوجيا **وغير الانثروبولوجى** •

وتداعيا وانطلاقا من هذا يسقط أخيرا أى ادعاء سياسى للصهيونية فى « ارض الميعاد » • فبغض النظر عن أن القانون الدولى يتكفل بشجب وتفجير ادعاءاتهم على أى أساس تاريخى أو دينى ، فان الانثروبولوجيا تبدد أى أساس جنسى قد يزعمون فى هذا الصدد • فمن ناحية ليس اليهود قومية ولا هم شعب أو أمة ، بل هم مجرد طائفة دينية تتألف من أخلاط من كل الشعوب والقوميات والأمم والأجناس • ومن ناحية أخرى فلا علاقة لهم جنسيا أو انثروبولوجيا بفلسطين ، وهم أجانب غرباء عنها دخلاء عليها مثلما يعد الأوربيون أو الأمريكيون بالنسبة اليها • وهم حين يغتصبونها ليخلقوا منها اسرائيل الصهيونية ، فليست هذه عودة الابن القديم بعد رحلة طالت عبر الزمان والمكان ، وانما هى غزو الأجنبى الغريب بالاثم والعدوان •

جمال حمدان

مؤتمر الترجمة

بموسكو



لعل من اجل الخدمات التى يمكن أن يؤديها المترجم الجاد ، الى جانب ترجمته لكتاب ، أن يحدثنا عن تجربته ، فمن شأن هذا أن يضيف الى حصاد الدراسات الخاصة بفن الترجمة ... وياله من حصاد فقير !

من بين الجهود التى أضيفت الى هذا الحصار دراسة حديثة لمترجم انجليزى يدعى أفريل بايمان تحدث فيها من تجربة ترجمته لرواية ترجنيف الذائعة الصيت « آباء وأبناء » . وهى ترجمة سبقتها الى الانجليزية خمس ترجمات ، ثم أضيفت اليها ترجمة أفريل بايمان وترجمة زنجى أمريكى نقل « آباء وأبناء » الى الانجليزية فى نفس العام ! .

قرأ أفريل بايمان كل الترجمات التى سبقت ترجمته ثم خرج بهذه النتيجة : ثمة اختلافات كبيرة بين كل ترجمة وأخرى ! .

لنعد الى مطلع دراسته التطبيقية . انه يمهد لها بالحديث عن ثلاثة شروط أساسية لابد منها لكل مترجم : (١) أن ينقل باخلاص روح النص الأصلى (٢) أن يخرج بعمل يقرؤه القارىء بارتياح وحرية وكأنه غير مترجم (٣) أن تكون الترجمة مفهومة للقارىء الذى يفتقر الى معرفة خاصة بالظروف التاريخية أو عادات وأساليب البلد الذى تجرى فيه أحداث الكتاب ، ويبدو أن الكاتب اهتم بهذا الشرط الأخير لانه كان يفكر فى الترجمات غير المتخصصة . الترجمات التى تظهر فى سلاسل شعبية وتوزع على نطاق واسع وتهدف الى مخاطبة كل قارىء .

أفريل بايمان

دخل أفريل بايمان حقل الترجمة المباشرة من الروسية الى الانجليزية فوجده غير عامر برواد كثيرين . فحتى نهاية الحرب العالمية الثانية كانت اللغة الروسية فى حكم اللغة الصعبة التى يتعذر دراستها . واذا كان الادب الروسى قد اثر على الكتاب الانجليزية ايما تأثير فلأنه وصل اليهم عن طريق وسيط ... أو ربما عن طريق طرف ثالث . كانت الترجمة الانجليزية للتراث الروسى تتم – مثلا – عن الالمانية أو الفرنسية . وكان لهذه الطريقة مزالقها . وابسط هذه المزالق تغيير أسماء الشخصيات ، فعندما ينقلها المترجم الانجليزى عن الفرنسية مثلا قد يصبح الاسم بعيد الصلة عن الاسم الروسى الأصلى .

ولا ينسى كاتبنا فضل الرواد ، انه يذكر ذلك الاسم المألوف لدينا والذى قرأنا ترجماته الانجليزية لأشهر الروايات الروسية . والاسم هو : كونستانس جارنيت ، التى ترجمت كل روائع القرن التاسع عشر تقريبا . وكثيرا ما رجع المترجمون العرب الى نصوصها يترجمون عنها الادب الروسى ... الى العربية ، لكن ...

وربما بات معروفا الآن ، بعد تطور فنون الترجمـــة وخضوعها لمعايير صارمة ، ان كونستانس جارنيت كانت تتصرف . ولقد أشار أفريل بايمان الى هذا فى مقاله ، حين ذكر كيف كانت مدرسة كونستانس جارنيت تنقل المعنى أحيانا بحرية وتصوغ النصوص بأسلوبها هى ، وأحيانا تحبس نفسها فى سجن تعبيرات روسية تنقلها كما هى وتستغلق على القارىء الانجليزى مثلا .

ثم شهدت الفترة الأخيرة نهضة فى حركة الترجمة ، انضم الى صفوف الحركة أساتذة وصحفيون . وتجنب هؤلاء الأخطاء التى وقع فيها الأسلاف .

وقد أشرنا الى المدرســـة التى « تحبس نفســها فى سجن تعبيرات روسية تنقلها كما هى وتستغلق على القارىء الانجليزى مثلا . » وقد شاع هذا الخطأ نتيجة للترجمة الحرفية لتعبيرات روســية أصيلة لا تؤدى الترجمة الحرفيـــة الى معناها الحقيقى . وقد ضرب كاتب المقـــال أمثلة طريفة لهذا . فالمستأجرون - فى احدى صفحات الأدب الروسى - يخاطبون صاحب الارض بـ « أبانا الصـــغير » رغم أن المعنى الحقيقى (لا الحرفى) للكلمة الروســية غير هذا . وليس صحيحا أيضا أن هناك من دأبت على مخاطبـــة ابنتها بـ « يمامتى الصغيرة » وانما الترجمة الحرفية هى التى نقلت هذا الانطباع وليس ضروريا أن هنـــاك من ينادى الزوجة بـ « روحى الصغيرة » .

يريد الكاتب أن يقول أن المدرسة القديمة فى الترجمة أضفت على الأدب الروسى روحا من عندها ، وألبسته ثوبا رقيقا من الشجن والحزن الهادىء والعذوبة المتطرفة . وقد نقول هنا ان هـــذا الاتجاه لم يكن وقفا على المدرسة الانجليزية ، فلعلنا نذكر ترجمـــات كترجمات مصطفى لطفى المنفلوطى وحافظ ابراهيم ، وفيها يخلع المترجمون على النص ما ليس فى نسيجه الأصلى .

والكاتب سعيد لأن الجيل الحالى من المترجمين للأدب الروسى جد حذر ودقيق . فهو جيل يعرف أن ثمـــة عبارة فى الروسية لا تعنى « فليحفظك الله » (وهو ما توحى به الترجمـــة **الحرفية** لنص العبارة الأصلى) وانما معنـــاها **الحقيقى المقصود** هو : حاشا لله .

بعـد التعميم ينتقل الكـاتب الى التطبيق . انه سيتحدث عن تجربته الخاصة ، بل تجربته لكتاب واحد هو « الآباء والأبناء » . ولقد أشار الى وجود خمس ترجمات ســابقة على ترجمته . وهو لم يستطع ان يتجاهل وجودها بالطبع ، لكنه آثر أن يتركها حتى ينتهى من ترجمته هو ، ثم يعود الى هذه الترجمة يقرؤها على مهل ، فمن يدرى قد يجد فى هذه او تلك عبارات وفقرات وحلولا يصحح على ضوئها بعض أخطائه . وقد يجد عبارة أجمـــل - أو أدق - من عبارته ، فيستعيرها . وقد حدث هذا بالفعل ، وأعلن أنه مدين لترجمة كونستانس جارنيت وترجمة زميل آخر ، أنقذاه فى بعض المواضع التى اختلط فيها الأمر عليه .

ولقد أشرنا الى الاختلاف الهائل بين كل ترجمة وأخرى . ومرجعه - على حد قول الكاتب - « ان كل جيل يعبر عن الأفكار والمشـــاعر بطريقته هو » . بل لقد وجد أن المترجمين اختلفوا أيضا فى الكلمات التى اختـــاروها والجمل التى صاغوها لوصف الطبيعة .

واذ بدأ الكاتب ترجمـــة « الآباء والأبناء » كان عليه أن « يتخـــذ قرارا » بشأن أسلوب ترجنيف . انه كاتب ينتمى الى القرن التاسع عشر انه - بعبارة أخرى - كاتب أسلوبه غير اسلوب اليوم . على المترجم اذن ان يحل هذه المشكلة ، عليه أن يحافظ - قدر المستطاع -

على أسلوب ترجنيف وايقاع العصر الذى كتب فيه دون أن يستسلم – فى نفس الوقت – لصياغة عتيقة بالية فى عيون قراء اليوم . كذلك واجهت المترجم مشكلة أخرى : انه بازاء رواية متنوعة الأسلوب . ففيها المؤلف نفسه الذى يقوم بدور الراوى والمعلق ، ويحكى لنا ماضى شخصية صادفناها فى احدى الصفحات . وفيها الشخصيات تقوم بدور الراوى الذى يتحدث الى القارىء مباشرة ويعلق على التى تتكلم هى بينما يختفى ترجنيف نفسه اختفاء تاما . وفيها الحوار الذى يجرى احيانا على السنة الفلاحين ويقتضى معالجة خاصة عند ترجمته الى الانجليزية . وبالنسبة لأسلوب المؤلف نفسه ، والشخصيات ، استعان المترجم – ويا لدقته – بدراسة اسلوب كتاب انجليز عاشوا فى نفس الفترة التى عاش فيها ترجنيف ، وكانوا ايضا يخاطبون القارىء ويسرون اليه بأشياء . والكاتب يدافع عن هذا الاتجاه الذى سار فيه . ان لجوءه الى الكتاب الانجليز لم يكن ضربا من التحذلق ، فترجنيف نفسه اكثر الكتاب الروس « أوروبية » ، انه أقرب الى الكتاب الانجليز والفرنسيين والألمان عن غيره من زملائه الروس .

وعلى المترجم أن يحترم ايقاع الجمل فى النص الأصلى . وهنا يعترف المريل بايمان بانه كاد يخطىء فى حق ترجنيف . لقد وجد فى رواياته عبارات مطولة جدا فعمد فى البداية الى تجزئتها والاكثار من النقاط والجمل القصيرة . لكنه لجأ الى صديق يستشيره ، فقال له الصديق الروسى أن تحويل « الآباء والابناء » الى « رواية حديثة بلغة همنجواى » شىء طريف ، لكن الترجمة الدقيقة المخلصة لترجنيف تقتضى المحافظة على قواعد الترقيم كما جاءت فى الأصل الروسى . واطاع المترجم هذا النصح ، لكنه لم ينس ان يضيف ان هذا لا يعنى محاكاة النص كلمة كلمة وجملة جملة .

ثمة عقبة أخرى يواجهها المترجم : قد يحمل النص الأصلى خصائص وامكانيات لا توفرها اللغة التى ينقل اليها ، لا توفرها بحكم طبيعتها . وهنا يضطر الى بعض التضحيات ، ويضطر أيضا الى أسلوب التبسيط فى بعض المواضع . ومن أكبر المشاكل فى قضية « الخصائص والامكانيات » مشاكل الحوار . ماذا نفعل عندما نصادف – فى النص الأصلى – شخصية تتكلم بطريقة غير طبيعية ، طريقة معينة ، كأن تميل الى الاغراب فى القول وانتقاء الالفاظ القديمة ؟ ان هذا يحتاج الى مرونة عند النقل . وعلينا أن نتصور هذه الشخصية لو كانت انجليزية أصلا . ما الذى تقوله حينئذ ؟ .

واعترضت طريق المترجم شخصية روسية « لا يمكن اعادة زرعها فى التربة الانجليزية » . فهذه الشخصية تميل الى تطعيم حديثها بالكثير من الحكم والاقوال المأثورة والأمثلة التى تتناقلها البلدة . فلو نقل هذه الشخصية بأسلوبها لبدت – فى عيون القارىء الانجليزى – شخصية مخالفة للصورة التى أرادها المؤلف الأصلى . من اجل هذا أشار المترجم ، فى السطور السابقة ، الى الحاجة الى « بعض التضحيات ... والى أسلوب التبسيط فى بعض المواضع » . وكان ان اختار لهذه الشخصية لغة دارجة . لكنه يعترف – بتواضع – انه فشل فى خلق « بديل انجليزى » لهذه الشخصية الروسية كما تصورها ترجنيف : واعترضت طريقه أيضا شخصية فينيشكا ، انها فقيرة لكن من أصل كريم . وهى لا تتكلم كالفلاحات ، لكنها لا تتكلم أيضا كالمتعلمات . وحديثها تلقائى ، حيوى ، لكن غير سوقى . لم يجد المترجم لغة انجليزية جاهزة ينقل اليها كلام هذه الشخصية ، بل اكتشف أن طريقتها أقرب الى طريقة الايرلنديات عندما يتحدثن الانجليزية . فما كان منه الا أن استعار ايقاع حديثهن . ثم صادف أكبر عقبة فى هذا المجال أثناء ترجمة حوار الفلاحين فى الرواية . كان حوارهم غنائيا ، مثقلا بالايقاع القوى ، وكان له عبير معين جعله يستعير لهجة الفلاحين فى جنوب غربى انجلترا ، والساحل الشمالى الشرقى .

ثم ينتقل المترجم الى مشكلة الأدوات والاشياء الروسية التى ليس لها مقابلها فى الانجليزية . وهو فى هذه الحالة يفضل الابقاء على الكلمة الروسية ، بعبيرها ، مع شرحها فى تذييل بآخر الصفحة . وهو على ثقة بأن القارىء ، مع تكرار الكلمة فى مؤلفات روسية أخرى مترجمة ، سيعتادها مثلما حدث بالنسبة لكلمة سبوتنيك (القمر الصناعى) وتسار (القيصر) . انه يؤمن بأن لبعض الكلمات ، فى لغاتها الاصلية ، عبيرها الذى يحسن الاحتفاظ به ، من هذا ، الكلمة الاسبانية مانتيلا التى يضيع عبيرها لو ترجمت الى : ايشارب .

وينهى مقاله بنغمة اخلاص اخرى : على المترجم ، بعد أن ينتهى من الترجمة ، أن يعرضها على شخصين : (١) روسى يجيد الانجليزية وبذلك يكتشف أخطاء الترجمة . (٢) انجليزى ذواقة يقرأ النص فى ترجمته الانجليزية ، يقرؤه وكأنه يقرأ مؤلفا انجليزيا ، ليكتشف مزالق الصياغة ومواطن الركاكة .

محمد عبد الله الشفقى

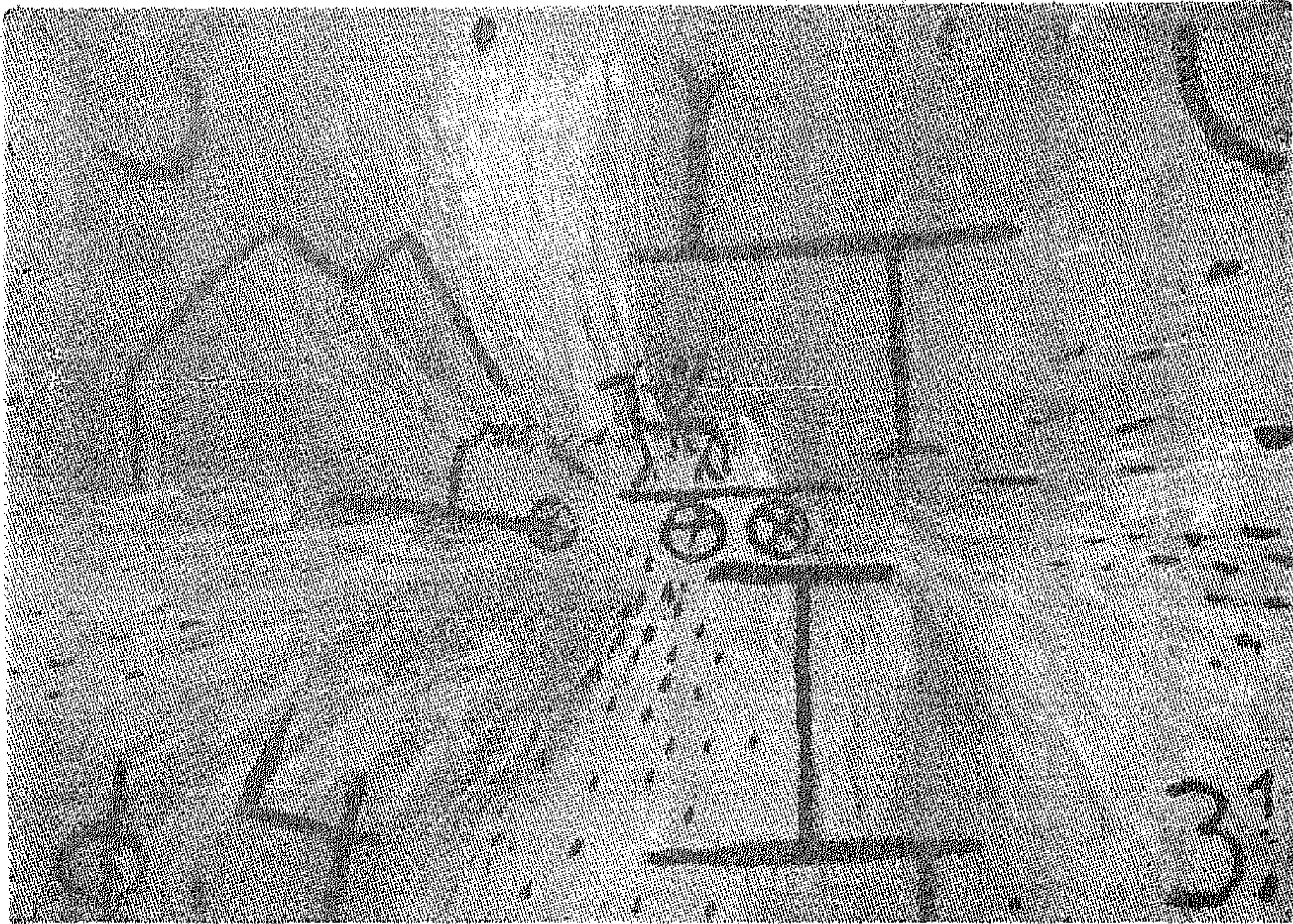
جنتر جراس ومشكلة الإبداع الفنى

دكتور مصطفى ماهر

لا يمكن أن يتحدث الانسان عن الأديب الألمانى المعاصر جونتر جراس Junter Jrass دون أن يقدم للحديث بكلمة عن مجموعة من الأدباء والنقاد والمفكرين والناشرين أطلقت على نفسها اسم « **جماعة ٤٧** » قامت لتنهض بأدب ألمانى جديد وبذلت جهودا كبيرة ، موفقة في غالبيتها ، فى البحث عن المواهب الجديدة وتشجيع الأعمال الناشئة . فلولا هذه الجماعة ولولا تشجيعها ، لما انطلق **جونتر جراس** كما انطلق ولما ظهر فى الوقت الذى ظهر فيه وملأ فيه فراغا كبيرا . كان الاديان **الفريد اندرش وهانس فرنز ريشتر** قد أصدرا مجلة « **النداء** » فى عام ١٩٤٦ وحاولا فيهما التغلب على الجمود الذى أصاب الانتاج الأدبى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية واتاحة الفرصة لأصوات أن ترتفع ولاقلام أن تنشط بعد الخراب الشامل الذى خيم على الأرض والنفوس فى ألمانيا . وكان من الطبيعى أن تمس الصحيفة السياسة وكان من الطبيعى أن يغضب الحديث السياسى السلطة العرفية الحاكمة الممثلة للدول المنتصرة **والتى كانت تفكر تفكيرا**

● انه يسلك فى الكتابة مسلكا بين الواقعية والطبيعية والسريالية واللامعقول ، فتارة تراه يصف ويدقق فى الوصف ، ويتتبع الأصول والجذور الوراثية ، وتارة اخرى نراه يطلق لخياله العنان حتى لا يكون هناك سبيل الى قياس خيالاته بمقياس المنطق .

● ان المشكلة التى يعرض لها جونتر جراس هى موقف الفنان بين الفن والحياة ، عندما يغلب عليه الفن فيترك الحياة وما تضطرب به من آلام وآمال ، وينطوى على فنه ، هذا الفن الذى شاع عنه انه من أجل الناس .



جديا في تحويل المانيا الى بلد يحترف أهله الزراعة والرعي وينصرفون عن الصناعة كل الانصراف ، متبعة في ذلك خطة يهودية آثمة من وضع هنري مورجنتاو .

كانت هذه الخطة ـ التى تعطينا انطباعا اساسيا عن الجو السياسي والانساني في فترة ما بعد الحرب الثانية مباشرة ـ ترمي كما قلنا الى تحويل المانيا الى بلد زراعى ، والى تفتيتها الى مناطق صغيرة جدا ترتبط بعضها ببعض برباط اتحاد تعاقدى أو ما شابه ذلك ، والى نقل ما بقى فى ألمانيا بعد النسف والتدمير من صناعة الى الدول المنتصرة ، والى تدويل منطقة الرور الصناعية والى هدم المناجم والى فرض السخرة على الألمان وتكليفهم بأعمال اجبارية فى البلاد المنتصرة فى الحرب .

كان من الطبيعي في هذا الجو أن يتعرض الحديث السياسى للاستنكار وأن تتعرض صحيفة مثل صحيفة «النداء»

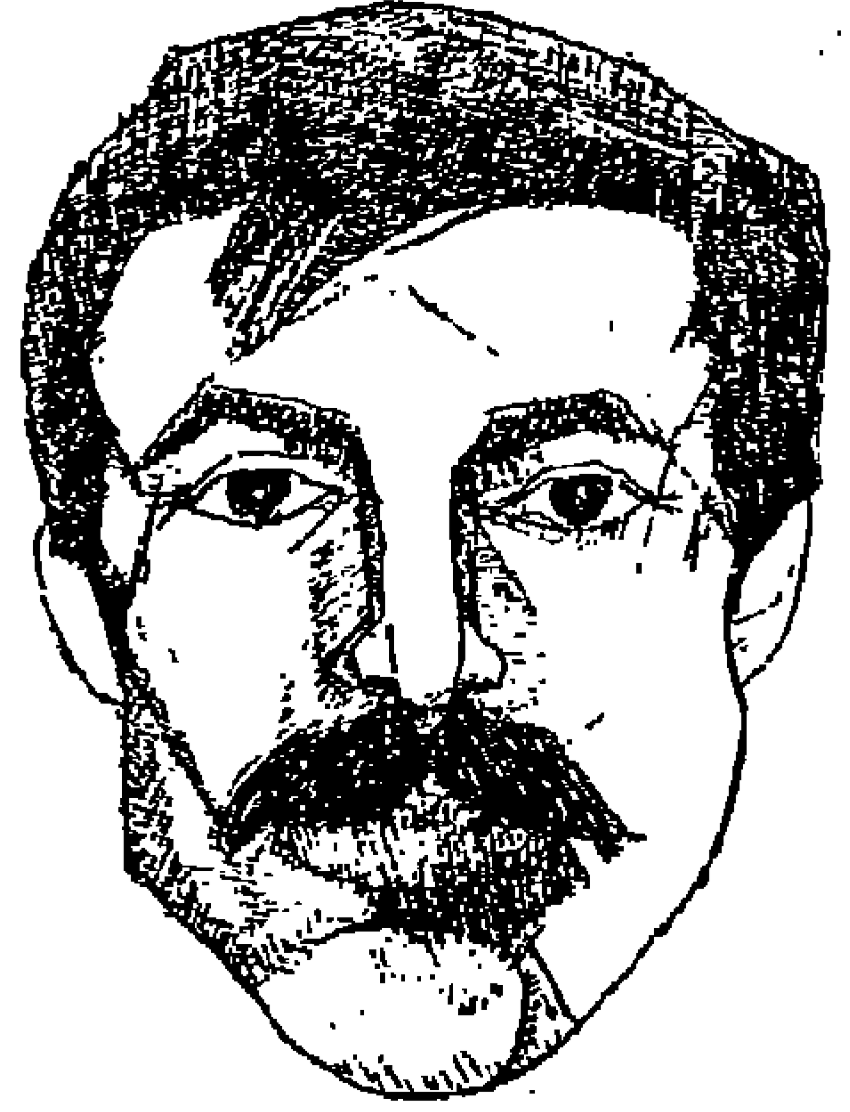
وأنشأت مجلة ذات عنوان هجومي « **شترايت تسايتشريفت** = **مجلة النزاع**» • ولكن جماعة ٤٧ جماعة هامة جدا واسعة النفوذ يسميها البعض « **الجماعة القومية لألمانيا الغربية** » ولا **اظن ان فى تلك التسمية مبالغة** •

. . .

زمان الأديب ومكانه

جونتر جراس من مواليد مدينة دانتسيج فى عام ١٩٢٧ (أى أنه يبلغ الآن من العمر التاسعة والثلاثين) ومدينة دانتسيج مدينة كان لها وضع خاص فى الوقت الذى ولد فيه جراس وفيما سبق ذلك من الزمان ثم جرت عليها أحداث هامة فيما بعد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية • كانت دانتسيج مدينة حرة (بين ١٩٢٠ و ١٩٣٩) يغلب عليها السكان الألمان ويمتزج بهم غير قليل من البولونيين ، فهى تقع فى نصف المسافة بين قسمى ألمانيا القديمة أى بين بروسيا الشرقية وبين مجموعة المناطق الألمانية الأخرى ، تقع عند ملتقى نهر الوتلاو وفرع الفايكسل المسمى بالفايكسل الميت ، وتتلىء بأعمال العمارة البديعة وتعج بكثير من ألوان النشاط التجارى خاصة • ومن الواضح أن موقع هذه المدينة يعرضها للجذب والشد بين قوتين ، **الأولى ألمانية والثانية بولونية** ، وكانت الغلبة تارة تتوج هذه وتارة تلك ، فلما نشأت دولة بولونيا بعد الحرب العالمية الأولى طالبت بدانتسيج وبخليجها المطل على بحر البلطيق ، ولكن شكل المدينة الألمانى وروحها الألمانية حالا دون ذلك ، واتخذت عصبة الأمم فى ذلك الوقت حلا وسطا هو جعل المدينة مدينة دولة حرة تحت اشرافها • وظلت الحال على هذا النحو الى أن استولى النازى على السلطة فى ألمانيا وسيطر على دانتسيج أيضا مشايعون للنازية ، حتى جاء عام ١٩٣٩ فضمتها ألمانيا الى الرايخ الثالث • وبانتهاء الحرب العالمية وضعت دانتسيج تحت الادارة البولونية حيث خلت من السكان الألمان الا فيما ندر وتحولت الى عاصمة مديرية من مديريات دولة بولونيا الحالية • وهكذا نرى كيف اختار القدر لجونتر جراس مسقط رأس لا يحسد عليه أحد ! **مدينة لا تعرف لها كيانا ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت بين الوجود والعدم • فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث التى توالت على وطنه حتى أتت عليه** •

ويشبه الزمان الذى بدأ فيه جونتر جراس حياته المكان الذى قدر له أن يخرج فيه الى الوجود ، فعام ١٩٢٧ عام وسط بين نكبتين ، بين الحرب العالمية الأولى وبين الحرب العالمية الثانية • كان هتلر فى ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وقد فرغ من تأليف كتابه « **كفاحى** » وأعاد تنظيم حزب النازى (**حزب العمال الاشتراكى القومى الألمانى**) منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية فى ألمانيا ويخط الخط الذى انتهى بكارثة عام ١٩٤٥ بعد مراحل عديدة من المصائب والنكبات الانسانية والفكرية أولا والمادية ثانية•



ج• جراس

الى الوقف • وهذا هو ما حدث بالضبط • ولكن العقول كانت قد تحملت بالأفكار التى أبت الا أن تخرج الى الوجود، والقلوب بالأحاسيس التى لم ترض بالانطواء بين حنايا الصدور ، **كان نداء الادب قد ارتفع ، ولم يكن فى الامكان اخماده** • وهكذا اجتمع نفر من رجال الصحافة والأدب والنشر فى بيت الأديبة **الزة شنايدر لانجيل** لتدارس الموقف بعد موت « **النداء** » وفكر البعض فى بعثه على هيئة صحيفة أخرى أشد مراسا اقترحوا لها اسما « **قارصا** » هو « **العقرب** » ، ولكن أحدهم وهو **هانس فرنر ريشتر** صرفهم عن الفكرة ، لأنه كان يعلم أن الصحيفة المقترحة لا تزيد ولا تنقص عن أن تكون وليدا ميتا • واجتمع عزم الحاضرين على التماس **مخرج آخر هو انشاء جماعة لتشجيع الادب الجديد ، جماعة تشبه النادى الذى يرتاده المبدعون والنواقون ، فيطالع المبدعون شيئا مما أبدعوا ويتذوق المتذوقون ما لا تتيح لهم الظروف الشديدة تذوقه • وتسمت الجماعة بجماعة « ٤٧ » نسبة الى عام اجتماعها • وتطورت الجماعة واصبح لها جائزة هامة اصبح لها لفيف من النقاد • وتمكنت من الكشف عن مواهب جديدة ، وما زالت تتيح الفرصة لكل مبدع مجيد • وكانت هذه الجماعة هى التى اكتشفت جونتر جراس الروائى**•

وما دمنا قد أفضنا فى الحديث عن جماعة ٤٧ فلا بد أن ننبه الى أنها رغم كثرة الحديث عنها ليست وحدها صاحبة النفوذ الأدبى فى ألمانيا ، والى أن نفوذها ليس بالنفوذ الطاغى • فهناك أدباء كبار لا ينتمون اليها ، وهناك جماعات أدبية أخرى لها جمهورها مثل الجماعة التى أنشأها فى فرنكفورت حديثا (عام ١٩٦٥) الأديب الشاب **هورست بنجل** (٣٣ سنة) صاحب كتاب « **نحن نبحث عن هتلر** » ، وأسماها « **منبر فرنكفورت الأدبى** » ، ودعت الى اجتماع عالمى للأدباء ،

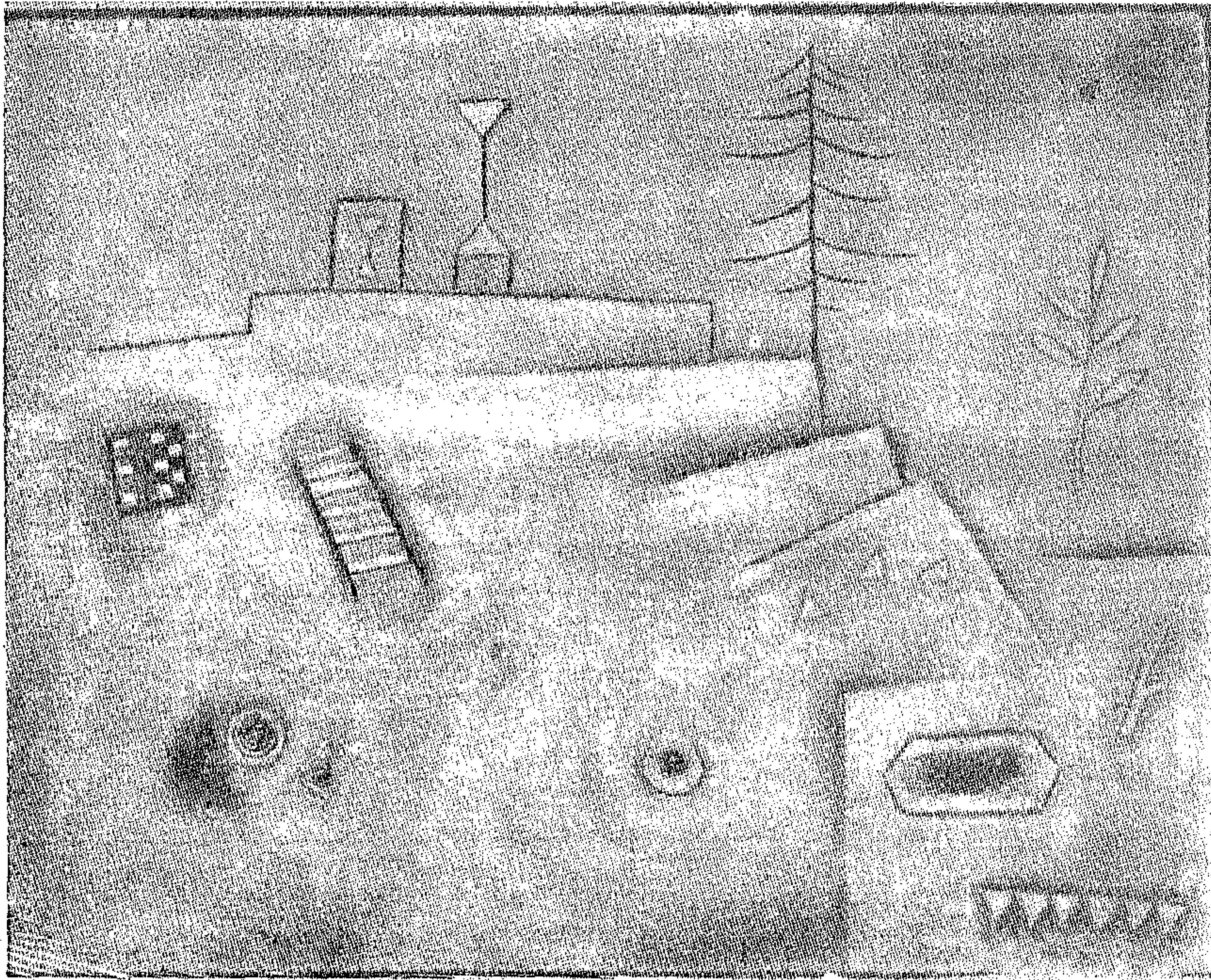
فلما بلغ جونتر جراس السادسة من عمره كان الحـــزب النازى قد أصبح صاحب الأمر والنهى ، ورأى الحــرب العالمية الثانية تفجر قذيفتها الأولى وهو فى الثانية عشر من عمره وفى سن السابعة عشر أو الثامنة عشر طلب للتجنيد وأصبح فى درجة معاون بالسلاح الجوى يعمل فى منطقـــة دانتسيج • فلما انتهت الحرب كان فى برلين وفى دوسلدورف يشتغل بالفن التشكيلى ، بالتصوير والنحت ويجتهـــد فى الوصول الى احتراف صناعة شواهد القبور الى أن وفق الى ذلك • • •

ولكنه فى الوقت ذاته كان يعالج الأدب أيضا • وقــد عرف الأدب الألمانى أدباء غير قليلين اشتغلوا بالتصوير أو النحت حتى أوشكوا على احترافهما ثم تحولوا الى الأدب • ويكفينا أن نشير فى هذا المقام الى أديب ألمانيا الأكبر **يوهان فولفجنج فون جوته** الذى أوشك أن يكون مصورا قبل أن ينتهى الى الأدب ، والى الأديب العظـــيم **جرهارت هاوبتمان** الذى عالج النحت ووصل فيه ما يوشك أن يكون الاحتراف ثم وهب نفسه للأدب • كان جونتر جراس ينشر فى مجـــلة « **اكتسنته = النبرات** » مقالا وقصائد لم يجد فيها القـــراء ما يسترعى الانتبـــاه على نحو خاص ، كانوا يقرءونها ثم ينصرفون عنها ، ولم يكن من بين النقاد من أحس فيهـــا بشىء جديد أو توقع أن يكون لصاحبها مستقبل كبير • وفى عام ١٩٥٦ جمع جونتر جراس شتات ما نشر فى كتاب وضع له عنوانا غريبا هو « **مناقب دجاج الهواء** » ولكن الكتاب لم يلق رواجا ولم يزد ما بيع منه على ٧٠٠ أو ٨٠٠ نسخة وهو عدد لا يذكر بين أرقام التوزيع فى ألمانيا • وسافــر جونتر جراس بصحبة زوجته الى باريس تاركا برلين وفيهـــا أصدقاؤه وغالبيتهم من الفنانين التشكيليين • **وظل جونتر جراس فى باريس أربع سنوات ، فلما عاد الى برلين فى عام ١٩٦٠ كان رجلا آخر : كان اديبا ، كان شهيرا كان ذا اسم يعرفه القارىء بالألمانية وبالانجليزية وبالفرنسية وغيرها من اللغات الأوروبية ، كان قد أصبح حقيقة فى عالم الأدب ، يثور عليها الكثيرون ويدرسها البعض عن اعجاب تارة وعن استغراب تارة أخرى •**

الطبلة الصفيح

كان جونتر جراس قد حضر جلسة جماعة ٤٧ السنوية وقرأ على الحاضرين صفحـــات من رواية عكف فى باريس عليها ، فأعجب به الحاضرون اعجابا شـــديدا ، واهتم به النـــاشرون اهتماما خاصا ، ونال جائزة الجماعة (فى عام ١٩٥٨) وكانت فى ذلك الوقت هبة مالية قدرها ٥٠٠٠ مارك• وعاد جونتر جراس الى باريس ليكمل **روايته « الطبـــلة الصفيح »** التى عمل فيها خمس سنوات كاملة حتى خرجت مطبوعة فى عام ١٩٥٩ • ولقيت الرواية نجاحا ساحقا ، رغم أنها تقع فى مئات الصفحات ــ ٧٣٦ صفحة ! ــ ، ولم يعد فى استطاعة القارىء العادى أن يقرأ رواية تقع فى نحو ألف صفحة • ويكفى أن نذكر أن توزيع الطبعة الشعبية وحدها من هذه الرواية بلغ نصف مليون نسخة •

وأول ما يصادفك فى هذه الرواية أنها تدور فى جزء كبير منها فى **دانتسيج** وأنها تنحصر فى المدة المعاصرة أو اذا أردنا تعبيرا أقرب الى روح المؤلف : **فى العصر الهتلرى** • ويكفى هذان العنصران ميدانيا لتوضيح الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالى الســـاخر الذى يخيم على أحداث الرواية وشخصياتها • **وجونتر جراس يخلط الواقع واللاواقع خلطا**



متعمدا حتى ليمكننا القول أنه يسلك فى فنه طريقا بين الواقعية او على الأصح الطبيعية والسريالية • جونتر جراس يتحدث أحيانا عن الحرب والمواقع الجارية ويتحدث عن هتلر وعن جوبلز وعن المنظمات النازية ونشاطها حديثا هو الواقع، وهو يصف حياة الناس والطبقات المتوسطة ودون المتوسطة فلا يبتعد فى وصفه عن الحقيقة ، ولكنه يطلق لخيساله العنان فيروى أشياء لا تمت الى الواقع بسبب ، أشياء هى التخريف أو اللاواقع أو اللامعقول ، متبعا طريقة التضخيم المضحك **(الجروتيسك)** •

تروى قصة « **الطبلة الصفيح** » قصة أوسكار ماتسيرات، الذي ولد فى عام ١٩٢٤ ـ قبل مولد جونتر جراس بثلاثة أعوام ـ ، فى دانتسيج ـ نفس المدينة التى ولد فيها جونتر جراس ـ وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه، أن يبقى جسمه على حجمه دون أن يزيد • وهكذا أصبح أوسكار قزما أو مسخة أو « قزعة » وظل هكذا حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصحة التى انتهى اليها ، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « **يطبلها** » على طبلته الصفيح التى ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته •

ويبدأ جونتر جراس قصة نشأته وقصة زمانه بالحديث المفصل عن جده وعن جدته ثم عن أمه وأبيه ومن يظن أنه عشيق أمه • أما الجدة فيتحدث عنها الكاتب فى فصل اسمه « **الجونيلة الواسعة** » يقول فيه مثلا « كانت جدتى « **آنة برونسكى**) تجلس فى عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل فى جونيلاتها ••• » ، « وان كنت قد أشرت لتوى الى جونيلة جدتى وأوضحت ذلك ايضاحا كافيا بقولى : كانت تجلس وترفل فى جونيلاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « **الجونيلة الواسعة** » ، فانما ذلك لأننى أعرف الدين الذى أدين به لهذه الجونيلة • لم تكن جدتى ترتدى جونيلة واحدة ، بل أربع جونيلات ، الواحدة فوق الأخرى ••• الواحدة تلبس الأخرى ، طبقا لنظام متسلسل ، يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر • « ثم ينتقل من الجدة الى الجد فيتناوله فى فصل بعنوان « **تحت العوامة** » ويحكى كيف تعرفت به الجدة وتزوجت به وتسمت باسمه « **كولياتشيك** » وولدت ابنة ، هى أمه • ويفصل الكاتب قصة موت الجد الذى كان يعمل فى الاشراف على العوامات الخشبية : « أوقفت القوارب محركاتها وتركزت عيون عنيفة على صفحة الماء باحثة عنه • ولكن كولياتشيك كان قد ودع الى الابد ، كان قد خلف وراء ظهره الموسيقى النحاسية ، والأبواق وأجراس المراكب وسفينة صاحب الجلالة وخطبة تأبين الأمير هاينريش وطيور صاحب الجلالة المجنونة ••• وأفلت من عمليات البحث التى أجرتها الشرطة تحت العوامة الخشبية التى لا تعرف لها نهاية » • « ولم يعثر أحد على جثة جدى قط • وأنا وان كنت أوقن تمام اليقين من أنه لقى مصرعه تحت العوامة لا أرى مفرا ، وأنا فى معرض التماس تصديق القارىء ، من أن أذكر كل الروايات التى تناقلتها الأفــواه عن إنقاذه على نحو عجيب غريب » • ويسترسل فى سرد هذه الروايات ، ثم ينتقل بعد تتبع وجوده من أيام الجدين ، الى تصوير أمه وأبيه وكيف تزوجا وكيف خرج هو الى الوجود • ويهتم جراس بالاشارة الى أن أمه ، « **آنجنس** » كانت قبل الزواج على علاقة بالشاب يان برونسكى الذى جند فى الحرب العالمية الأولى ، ثم تعرفت فى المستشفى بالفريد ماتسيرات الذى نقل الى المستشفى بعد اصابته بطلقة فى فخذه • أما كيف تعرفت عليه فهكذا : « عندما تحسنت صحته بعض الشىء ، كان يقوم ويعرج مستندا الى ذراع هذه أو تلك من الممرضات ويذهب الى المطبخ مجتازا الدهليز ، ليساعد الممرضة أنجنس لأن القبعة التى كانت تضعها على رأسها كانت تتناسب تماما مع وجهها المستدير ، ولأنه كان طباخا ولهانا يجيد تحويل عواطفه الى أنواع من الحساء » • ولما شفى ألفريد ماتسيرات لم يعد الى منطقة الراينلاند التى أتى منها ، بل بقى فى دانتسيج وتزوج أنجنس • واشتغل الاثنان بادارة محل البقالة • ويصف الكاتب المسكن الذى كان الوالدان يسكنانه وصفا تفصيليا على طريقة الواقعيين أو الطبيعيين مع اضافة قدر **من التهكم والسريالية ، الى ان يصل الى نجفة حجرة** النوم ، النجفة ذات الفرعين والصحنين الورديين المتجهين الى أسفل بمصباحى كهرباء قوة الواحدة ٤٠ أو ٦٠ وات : « رأيت نور هذا العالم متمثلا فى مصباحين قوة كل منهما ٦٠ وات » ••• « كانت أمى حتى الوقت الذى جاءها فيه المخاض تقف فى الدكان وتعبىء السكر فى أكياس زرقاء زنة رطل ونصف رطل • وتبين أن الوقت لم يعد يسمح بالنقل الى المستشفى ، فاستدعيت قابلة متقدمة فى السن من الشارع المجاور ، كانت تحمل حقيبتها الصغيرة من حين لآخر ،فجاءت وساعدتنى وأمى فى حجرة النوم على أن ينفصل أحدنا عن الآخر • » ••• ثم يحكى قصة الطبلة ، فيقول أن أمه فرحت بأنه ولد وقالت عقب مولده مباشرة : « **عندما يكبر أوسكار ويكمل الثالثة من عمره نعطيه طبلة من الصفيح** » • ويعلق على هذا الوعد بقوله أنه كان منذ مولده أديبا ،ففكر على التو فى هدية والديه الموعودة ونظر الى الفراشة وهى تزوم حول المصباح الكهربى ، وربط بين الاثنين : الطبلة تطبل ، والفراشة تطبل ،والأرانب والثعالب ، والبشر فى المناطق البدائية يطبلون ، ويعبرون بالطبل عما يجيش بنفوسهم • هكذا تبلورت فى فكره الطبلة كوسيلة قوية سحرية للتعبير • فلما أتم الثالثة نال الطبلة وراح يطبل عليها ، وينمى قدراته حتى أصبح فى استطاعته مثلا أن يصرخ اذا أخذت منه الطبلة ، صرخة تؤدى الى تحطيم شىء ثمين من مقتنيات العائلة ، مثل الأكواب والزهريات وما شابه ، وأثار هذه الحالة العلماء وفضولهم وكتبت فى الموضوع دراسات كثيرة • واستعمل الصغير ، الذى كف عن النمو ، قدرته السحرية التىاستمدها من الطبلة ، فى اثارة الشغبومعاكسة الناس حتى كون فرقة من الصبية المشاغبين حوله • ولمتفلح محاولة ادخاله المدرسة ، فقد حدث فيها صدام شديد بينه وبين من فيها • ولكنه تعلم القراءة فى كتاب ذكريات راسبوتين الدجال المشهور الذى كانت له فى بلاط القيصرية الروسية صولات وجولات وفى كتاب أديب ألمانيا الكبير جوته « التبادلات المزدوجة » الذى ينقل فيه الكاتب على صعيد الرواية الانسانية الحقيقة الكيمائية المعروفة بهذا

الاسم : التبادل المزدوج ، ويصف حالة أسرتين يحدث بينهما تبادل مزدوج بقوة الاندفاع الطبيعي المعروفة في الكيمياء ، وهي نظرية تعرضت لهجوم كثير ونقد لاذع من الناحيـة الأخلاقية • **هذان الكتابان الغريبأن هما الكتابان الأوليـان اللذان تعلم فيهما أوسكار القراءة !** وتبدأ رحلة أوسكار في الحياة بالتسبب في مصائب لأمه الحبيبة ولأبيـه الشرعي الفريد ماتسيرات ولأبيه المحتمل وعشيق أمه يان برونسكي ولحبيبته روسفيتا • يحكي أوسكار ، وهو في الرواية تارة « أنا » وتارة « أوسكار » ، تارة « أنا » وتارة « هو » ، يحكي قصـة مرض وفاة أمه قائلا : « ليس صحيحا ان ماتسيرات اضطر ماما الى العودة الى أكل السمك ، فقد بدأت بحريتها وقد تملكتها ارادة محيرة للعقول ، بعد عيد الفصح بأسـبوعين أو أقل ، تلتهم السمك بكميات كبيرة وبدون مراعاة لقوامها حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلي هـذه الكميات الكبيرة من السمك وكأن هناك من يرغمك على ذلك» • **كانت تأكل السردين في الصباح ، وتأكل سمكا مقددا في الضحى وتتغذى على السمك المقلي في الظهر وتتناول السمك في طعام العشاء أيضا حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين • ونقلت الى المستشـفى حيث ماتت »** وكانت حاملا في الشهر الثالث « فاعطاها (الطبيب) حجـرة منفردة ، كانت ترينا فيها لمدة أربعة أيام طوال ، نحن الذين كان لنا حق زيارتها ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي في قرف أحيانا والذي شوهته التقلصات » ••« حتى لفظت في اليوم الرابع ••• ذلك النفس الضئيل الذي يتحتم على كل انسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة • » ••• والآن يكثر حديث الناس ••• لقد رأت في قزما من فصيلة العفاريت ، ولو اسـتطاعت لقضت على ، ولكنها لم تقض على ، لأن الأولاد ، حتى العفاريت منهم ، مقيدون في السجلات ••• وكان أن أكلت سمكا ، ولم تتخير حتى الطازج منه ، ••• والآن يقول العشاق والزبائن : « **لقد طبل لها القزم العفريت واودى بها الى القبر** » •

وتأتي بعد ذلك صفحات كثيرة ، عشرات ، مئات الصفحات يعالج فيهـا الكاتب اتصـال أوسكار بالحيـاة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ، ويصف خاصة اتصال دانتسيج بالرايخ الألماني وما تبع ذلك من احتفالات ، ثم يعيش فـترة الحرب الى عام ١٩٤٥ حيث ينتقل الى مدينة دوسلدورف على نهر الراين ، تلك المدينـة المشهورة بمركزها الصناعي وبأكاديميتها الطبيـة وأكاديميتها الفنية • على أن المؤلف يبدأ خطا جديدا في حياة أوسكار قبل أن يبرح به دانتسيج ، وهو التطور الجنسي • فيدخله في علاقة مع ماريا زوجة أبيه ، وهي أشياء يفصلها المؤلف تفصيلا مسرفا ، جعله مشهورا في الأوساط الادبية بمعالجه الأدب المكشوف على نحو يثير من النقد أكثر مما يستنزل من التقدير • **وهذا القطاع من انتاج المؤلف يحتاج الى دراسة خاصة ليس هذا مجالها** • ويهمنا هنا من هذا أن أوسكار كان يعتقد اعتقادا جازما أن الصغير كورت الذي وضعته ماريا هذه ، ليس ابن ماتسيرات ولـكن ابنه هو ، كما أنه هو ابن عشيق أمه وليس ابن زوجهـا الشرعي (**قارن مع تقدير الفـارق « التبادلات المزدوجة » لجونه**) • ويحدث أن يموت ماتسيرات ويحمـل الى المقابر ليدفن في حضـور الكثيرين ومن بينهم ماريا وابنها كورت وعمره أربعة أعوام ونصف وأوسكار وهو في الحادية والعشرين• وبينما أوسكار على حافة القبر قذف كورت «زلطة» فأصابته في مؤخرة رأسه فعاد جسمه الى النمو (**كانت الحرب قـد انتهت !**) وزاد طول قامته من أقل من متر الى ما يقرب من متر ونصف • يقول : « فانتزعت طبلتي من جسمي وألقيتها هي وعصيها الى قبر ماتسيرات وقررت أن أنمو ، وفي الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد في أذني ، ثم أصابتني «زلطة» في حجم عين الجمل في مؤخرة رأسي ، ألقاها ابني كورت البالغ من العمر أربعة أعوام ونصف تجاهي ••• وبدأ نموى يخطو خطى ضئيلة ولـكن ليو لاحظها ••• » وربما كان كورت يريد أن يرى في أبا كاملا ناميا ، أو بديلا لماتسيرات، لأنه لم يعتبرني أبا له قط ولم يحترمني الاحترام الواجب نحو الأب » • وتسير حياة أوسكار بعد ذلك بين الاحتـكاك بالفن والعمل كموديل تارة وكفنان تارة أخرى ، وبين الاحتكاك بالنساء وخاصـة الممرضات ، ويحـدث أن يكتشف البوليس جثة الممرضة دوروتيـا التي كان أوسكار على علاقة بها ، ويتقرر وضعه في مصحة للأمراض العقلية الى أن يتقرر شيء في أمره • ومن تلك المصحة تخرج قصة حياته •

اتجاهه الفني والفكري

في هذا العمل الأول لجونتر جراس نتبين اتجاهاته الفنية والفكرية ، تلك الاتجاهات التي يؤدي بنا تتبع أعماله التالية الى تقرير أنها ظلت متمسكة به أو ظل هو متمسك بهـا • وأهمها ما يلي :

١ ــ **انه يسـلك في الكتابة مسـلكا بين الواقعية والطبيعية والسريالية واللامعقول • فتارة تراه يصف ويدقق في الوصف ، ويتتبع الأصول والجذور الوراثية أو العلل الأولى ، وتارة أخرى نراه يطلق لخياله العنان حتى لا يكون هناك سبيل الى قياس خيالاته بمقياس المنطق •**

٢ ــ أنه يضع نفسه في قلب أعماله ، تارة في الضمير الأول (أنا) وتارة في الضمير الثـالث (هو) ، ليحكي خبراته بعد أن « يؤسلبها » على طريقته • **فشخصية أوسكار لاشك انها هي شخصيته هو وحياة أوسكار لاشك أنها حياته هو ، ولكنه في عمله الفني احدث فيها من التحوير الشيء الكثير •**

٣ ــ أن أمرين من حياته يشغلان باله في الكتابة دائما ، أولهما مهبط رأسه دانستيج وبروسـيا الشرقية وثانيهما اشتغاله بالفنون التشكيلية والنحت خاصة •

٤ ــ **انه يهتم بالظروف السياسية اهتماما خاصا حتى أن رواياته لتعتبر تاريخا سياسيا لعصره ، تاريخـا فيه الاقتضاب من بعض نواحيه وفيه التوسع في الأخرى ، وخلاصته انه ينكر التطور النازي كل الانكار •**

٥ ــ أنه يحب الأغراب ويسعى اليه ما شـاء الى درجة اثارة الجدل الشديد ، وأنه من قبيل ذلك يمزج كتاباته بجرعة

قوية من الأدب المكشوف ومن الخروج على التقاليد ومن معالجة مواد مقرفة على أنها طبيعية ، مثل تجميع أوسكار لكمية كبيرة من لعابه ليذيب بها خليطا كان يباع ليذاب بالمساء فيحتوى الى ما يشبه الغازوزة ، لتشربه مازيا •

٦ ـ أنه فى أجزاء كثيرة من الرواية يرتفع الى قمم عالية جدا من قمم البراعة فى الأسلوب • ويتميز أسلوبه بالعنف والجرأة ، وبالتهكم الشديد ، وبالتضخيم المضحك (**الجروتيسك**) ، وباتقان المعارضة ، فتراه أحيانا يعارض « الأخوين جريم » وأسلوبهما فى الحكايات ، وتارة أخرى يعارض اسلوب جوته فى « **التبادلات المزدوجة** » وفى « **من حياتى شعر وحقيقة** » •

الشعب يجرى تجربة الثورة

وقد أتبع جراس عمله الاول الضخم « الطبلة الصفيح » باعمال أخرى لاقت ذيوعا كبيرا وأثارت موجات من الاستحسان والسخط معا • قصة « فار وقط » فى عام ١٩٦١ ثم قصة « سنوات الكلب » فى عام ١٩٦٣ • وفى العام الحالى ١٩٦٦ نشر أول مسرحية له هى مسرحية « الشعب يجرى تجربة الثورة » ، فى نفس الوقت الذى خرجت فيه مسرحية أديب سويسرا الأكبر دوريتمات « النيزك » • والحقيقة أننا لايمكننا ان نقول أن هاتين المسرحيتين من الأعمال الفذة ، ولا أظن أننا نظلم أحدا أو شيئا ان قلنا أن العملين يتسمان بالأهمية من الناحية الفنية والفكرية دون أن يعلو مستواهما عن درجة « فوق المتوسط » الا بقليل • **والمعلوم لمتتبع التاليف المسرحى فى اوروبا انه فى حالة ركود واضحة فى السنين الأخيرة ، وانه يحاول ان يخرج منها ، فيضطرب فى موضوعات سياسية معاصرة ، تدور بالنسبة لألمانيا فى الغالب حول حكم النازى • ومسرحية « الشعب يجرى تجربة الثورة » تتميز بما تتميز به اعمال جونتر جراس كلها : فهى مسرحية «مشكلة» اثارت عاصفة من الاستنكار عندما ظهرت وما زالت تتعرض للنقد فى الدراسات الهادئة التى تنشأ حولها ، وهى مسرحية تعالج مادة معاصرة ، وأنها من الناحية الاستطيقية قطعة ممتازة ، تستحق ان يقف عندها الانسان برهة ويتاملها** •

المادة المعاصرة التى تعالجها المسرحية هى ثورة اندلعت فى ألمانيا الشرقية فى ١٧ يونية ١٩٥٣ بعد وفاة ستالين بمدة قليلة ، تركزت فى برلين الشرقية خاصة ، واختلفت الآراء فى تأويلها وتقدير مداها • والرأى فى الغرب أنها كانت ثورة عارمة قام بها العمال بعد معاناة الجوع وشظف العيش والظلم ، خاصة عندما تقرر ما يسمى برفع معايير العمل ، اى زيادة حجم ما يطلب من كل عامل تأديته من عمل ، دون مقابل بل على العكس لقاء تخفيض فى الأجر • ففى ٢٨ مايو ١٩٥٣ قرر مجلس الوزراء فى ألمانيا الشرقية زيادة معايير العمل بنسبة حوالى ١٠٪ ويحذف نسبة من الأجور بين ٣٠ و ٤٠٪ ، وأدى ذلك الى اضرابات صغيرة متفرقة فى بعض المصانع بدأت يوم ٩ يونية ١٩٥٣ • وفى ١١ يونية صدر بيان حكومى يتحدث عن تنظيم جديد للحياة الاقتصادية ولكنه لم يتعرض لما نشر من قبل من تقرير لزيادة العمل وتقليل الأجر ، لا بالنفى ولا بالتأكيد ، وأخيرا نشرت الصحافة تأكيدا لهذا الاتجاه فى يوم ١٦ من الشهر نفسه ، فاندلعت المظاهرات • فى الساعة السابعة صباحا خرج عمال أحد المصانع مصنع مواد بناء ، فى شارع ستالين فى مظاهرة انضم اليها عمال آخرون من مصانع أخرى • وسارت حتى وصلت الى « دار الوزارات » فى شارع لا يبتشج ببرلين الشرقية وهنا تحولت المظاهرات من السخط على اجراء التخفيض الى ثورة عامة على النظام القائم تطالب بانتخابات حرة وبتحسين الأحوال المعيشية واتسعت الدائرة حتى وصلت الى أطراف المدينة ، ووقفت الشرطة فى حالة تأهب ، وصدرت بيانات مهدئة من الحكومة ولكنها لم تهدىء أحدا • كان الثائرون قد تأججوا حماسا ولم يعد من الممكن ارضاؤهم بوعدهم بعدم زيادة معايير العمل أو عدم التعرض للأجور • وتدخلت قوات الاحتلال بناء على طلب الحكومة القائمة • وفى الساعة الحادية عشرة من صباح يوم ١٧ يونية وصل المتظاهرون الى بوابة براندنبورج وأنزلوا من فوقها العلم الروسى ، وبعدها بقليل بدأ اطلاق الرصاص • وأعلنت الأحكام العرفية ، وفرض الحصار على المناطق الهامة ، مثل دار الوزارات ، ولكن المتظاهرين ظلوا مستمرين فى حركتهم ، يحرقون المراكز التى يعتبرونها معادية أو ينظرون اليها على انها ضالعة فى ظلمهم • وفى الساعة السادسة مساء أعلنت الحكومة الرجوع فى قرار المعايير والأجور • ولكن بدون جدوى • وانطلق خبر الثورة الى البلاد الأخرى فى المنطقة الشرقية فاندلعت فيها المظاهرات • وفى الساعة التاسعة مساء كانت الأحكام العرفية قد آتت ثمرتها فساد الهدوء ، بعد أن لقى العشرات مصرعهم وأصيب المئات بجروح وحكم على عدد من الثائرين بالاعدام وتم تنفيذ الاعدام على الفور • هذه هى قصة هذه الثورة كما قلت من وجهة نظر الغرب • أما الشرق فيرى فيها حركة تمرد قام بها بعض الرعاع والمشاغبين الذين حرضهم أذناب الغرب والمأجورون لاحداث البلبلة والوقوف فى وجه التطور وتحطيم جهود الشعب الحقيقى • **ومهما يكن من أمره ، فان التفسير السياسى أو التقييم السياسى لهذه الثورة ليس هو ما يعنينا هنا بالدرجة الأولى ، انما يعنينا هذا الحد كمادة أدبية فى يد الكاتب الألمانى الغربى جراس** •

وتتفرع من هذه المادة السياسية أو التاريخية المعاصرة ، مادة جانبية هو دور **برتولت بريشت** فى الثورة • وبريشت هذا كاتب مسرحى ومخرج مسرحى وشاعر يعرفه القارىء العربى منذ سنوات لكثرة ما كتب عنه وما ترجم له (**السيد بونتيلا ، الاستثناء والقاعدة ، محاكمة لوكولوس ، حياة جاليليو ••• الخ**) ، وهو كاتب شيوعى تعرض للاضطهاد ايام حكم النازى لشيوعيته ، فلما انتهت الحرب عاد الى ألمانيا من منفاه الاختيارى أو الاضطرارى وأقام فى ألمانيا الشرقية ، على اتصال بالحزب الشيوعى ، وان كان قد وجه نشاطه كله تقريبا لمسرحه • وقارىء بريشت يعرف عنه حبه للحرية وللانسانية وللعدل ، وهى أمور تعلو على

الشيوعية ، وتعلو على المذاهب • ويقال أنه اشترك فى ثورة ١٧ يونية عام ١٩٥٣ بقلبه وبقلمه ، وان لم يسفر عن تأييده الثورة علنا • (**حصل بريشت على جائزة ستالين فى عام ١٩٥٣ ثم فى عام ١٩٥٤**) • والمعلوم أنه كان فى ذلك الوقت فى مسرحه يجرى تجربة (**بروفة**) على مسرحيــة موليير « **دون جوان** » ، فقطع العمل وتناول التليفون وراح يتصل بالمسئولين ويتحدث معهم فى شـأن المظاهرات والثورة ، ثم تناول القلم وكتب خطابات الى رئيس الدولة وسـكرتير الحزب الشيوعى الألمانى الحاكم والمندوب السامى الروسى •

تناول جونتر جراس هذه المادة كلا وفرعا وصــاغ مسرحية منها تقوم على شخصية بريشت أساسا ، الذى يسميه « **الرئيس** » ، رئيس الفرقة المسرحية طبعا ، ولا باس من أن يكون فى طيات الكلمة لمسات أخرى مثل الشـاعر الناطق باسم الجماهير ، المعبر عن آلام وآمال الناس والمستعد فى الوقت نفسه لقيادتهم اذا ما اتبعوا مفاهيم أدبه الهادف وترجموها الى نشاط ثورى • ولكن بريشت فى مسرحية جراس « **الشعب يجرى تجربة الثورة** » فنان أكثر منه مواطنا ، استطيقى أكثر منه سـياسيا • ذلك الى حد يثير السخط • قلنا أن بريشت كان فى الحقيقة يوم ١٧ يونية ١٩٥٣ يجرى تجربة (بروفة) مسرحية **موليير « دون جوان »** ولكن جراس يجعله فى مسرحيته يجرى تجربة على مسرحية **شـيكسبير كوريلان** • وكان جـراس قـد فكر فى الربط بين شيكسبير وبريشت منذ عامين عندما ألقى محاضرة أمام أكاديمية الفنون فى برلين بعنوان « **التاريخ السابق واللاحق لكوريولانوس من ليفيوس وبلوتارك الى شيكسبير ثم الى بريشت والى** • » ذكر فيهـــا ــ وهو شىء مجانب للصواب ــ أن بريشت لم يتوقف يوم الثورة عن العمل فى المسرح ، حيث كان يجرب مسرحية بقلم ارفين شتريتماتر ، وأنه نظر الى قيامة الجماهير نظرة لا مبالاة أو إنتظار لما يمكن أن تسفر عنه من نتائج • ثم انتهى جراس فى « **الشـــعب يجرى تجربة الثورة** » الى صرف النظر عن « دون جوان » وعن « ارفين شتريتاماتر ومسرحيته » والأخذ بشيكسبير وتراجيـديا كوريولان أو كوريولانوس • لماذا ؟ هـذه التراجيديا الشكسبيرية هى فى العرف العام تراجيديا الرجل القوى العظيم ماركيوس الذى اصطدم بالعامة ، بالشعب ، ففقد الشعب ثقته فيه واعتبره خائنا ، فتمادى وظل على كبريائه • ولكننا يمكننا أن ننظر الى هذه التراجيديا من زاوية أخرى زاوية الشعب الثائر ، المطالب بحقوقه ، الواقف فى وجه الطغيان ، والخيـــــانة ، **وما من شك فى أن هذه الزاوية من المسرحية الشيكسبيرية هى التى قصداليها جونتر جراس** • تدور مسرحية كوريولانوس حول كاجوس ماركيوس الذى يعرف فى روما بأعماله العظيمة من ناحية وباحتقاره عامة الشعب من ناحية ثانية • وتتهدد المدينة مجاعة تدفع الشعب الى الثورة ، وتتطور الأمور الى أن يحصل الشعب على حق اختيار نواب يمثلونه ، ويغتاظ ماركيوس لهذا غيظا شديدا • وتتعرض روما فى هذه الأثناء لهجوم من الخارج فيظهر ماركيوس شجاعة فائقة ، ولـكن الشعب يتخلى عنه ويتركه حبيسا ، فما يلبث أن يخلص نفسه ، ولا يهـدأ حتى يحقق النصر لروما • وينال لقب كوريولانوس نسبة الى المعركة التى انتصر فيها ، ويصـل الى مرتبة قنصل (= حاكم) روما ، ولكنه يحتاج الى أصوات الشعب ليقوم على منبرهم • فكيف يحصل على أصواتهم ، قد علمنا احتقاره للعامة : أنه يحتقرهم حتى وهو يلتمس أصواتهم •

وهكذا تتحول أصوات الشعب ضــده ، ويصل الأمر الى حدوث صدام بين كوريولانوس ونواب الشعب ، فلا يخفى عنهم رأيه فى الشعب ولا يخفى نقده لطبقة النبلاء التى كانت فى تقديره من الحماقة بحيث رضيت بتمثيل الشعب • وهكذا يثور الشعب ويثور نوابه ويطالبون بعزل الحاكم المتعجرف على الفور ويحاولون القضـاء عليه • وما يصل الى بيتـه الا بشق الأنفس ، ويحاول خلصاؤه وخاصه أمه فولومنيا رده الى الصواب وحثه على الاعتدال • ولكن بدون جدوى • ويصم الشعب كوريولانوس بالخيـانة ويحكم عليه بالنفى خارج روما ويرافقه الى باب المدينة زوجه وأهله وأصدقاؤه • يلوذ كوريولانوس بالأعداء فيرحبون به تارة ويشكون فيه تارة أخرى وفكره يتركز على شىء واحد هو الانتقام من شعب روما ، من بنى جلدته • ولا يلين لمحاولات المقربين التوفيق بينه وبين روما ، الا بعد أن تأتى أمه (فولومنيا) وزوجه (فيرجيليا) والصديقة فاليريا والابن فيركعون أمامه متوسلين اليه أن يتوسط فى السلام بين روما وأعدائهـا وألا يحمل اسمه جريمة وعار خيانة بنى جلدته والقضـاء عليهم • ويلين كوريولانوس أمام كلام أمه والحاحها ويقبل عرضها وهو يعلم أنه باتباعه كلامها يحيى أهل روما ويهلك نفسه • ويتحرك العدو عائدا أدراجه ، ويعود كوريولانوس وأمه الى روما • أما الأم فيلقاها أهل روما لقاء الأبطال ، وأما كوريولانوس فتوجه له تهمة الخيانة العظمى على الفور ويعدم •

اتجاهه الدرامى

اختيار جونتر جراس لهذه المسرحية ليخرجها بريشت أو يجرى بروفتها يوم ثورة ١٧ يونية اختيار موفق من الناحية الفنية ، فهى تدور حول شعب مطالب بحقوقه ثائر على من يحتقره أو يريد أن يفرض عليه نمطا معينا من الحياة غير الكريمة ، ملاحق لمن يضع يده فى يد العدو بقصد التآمر على أهله وذويه •

فالمشــكلة التى يعرضها جونتر جراس فى مسرحيته « الشعب يجرى تجربة الثورة » هى موقف الفنان بين الفن والحياة ، يغلب عليه الفن ، فيترك الحياة وما تضطرب به من آلام وآمال ، وينطوى على فنه ، هذا الفن الذى شـاع عنه أنه من أجل الناس ، أنه يتحدث عن المبادىء وعن حق الناس فى الحرية والثورة ، فاذا ما أتى الناس اليه بثورة ، تبين حقيقته : أنه حقيقة تحدث عن المبادىء وعن الثورة ، ولكن حديثه كان حديث الفنان ، والثورة التى تعرض له

الآن ، هى فى نظر القائمين بها ثورة ، ولكنها فى نظره مادة فنية ، تصلح لأن يصوغها فى قصيدة أو قصة أو مسرحية ، أو ليسجلها على شريط ريكوردر ليستعملها فى اخراج مسرحية ثورية ، اخراجا مؤثرا ، لاشـك أنه سيوحى الى مشاهديها بأن المخرج يريد بها أن يحضهم على الثورة .

وهذا هو ما قسم النقاد الى حزبين ، حزب مؤيد وحزب معارض . حزب الفن للفن ، وحزب الفن للحياة ، حزب الفنان الذى لا يعرف لنفسه فى غير الفن ميدانا وحزب الفنان الذى يقوم فى الحياة الواقعية التى يحياها الناس بدور قيادى . هذان حزبان متعارضان . وتعارضهما يتحول على خشبة المسرح الى تراجيديا : فشخصية بريشت تمثل حزب الفنان العاكف على الفن العاجز عن الانفعال بالواقع كأنه واقع ، تصطدم بالشعب الذى يتصور بريشت على أنه هو الفنان الذى أوتى الحكمة وفصل الخطاب والقدرة على الانفعال بالجماهير انفعالا واقعيا يصل الى حد قيادتها . **وتصطبغ هذه التراجيديا بصبغة شيقة عندما نعلم أن جونتر جراس نفسه يقوم فى الحياة السياسية المعاصرة بألمانيا بدور ملحوظ فهو من أعضاء الحزب الاشتراكى وهو لا يفتأ يساند الحزب بقوله وعمله .** وقد اشترك فى الانتخابات الماضية مساندا لحزبه وكانت له صولات وجولات فى الدوائر الانتخابية . ثم هو يلقى من حين لآخر محاضرات سياسية ، ويقرأ على جماهير المهتمين صفحات من أعماله يتبعها بتعليق سياسى .

يونسكو فى كل مكان

فى وقت واحد « يناير ١٩٦٧ » وفى مكان واحد « باريس » تقدم ليونسكو مسرحيات ثلاث .. **الملك يموت على مسرح الاتيليه من اخراج وتمثيل جاك موكلير ، و «معارك ومنازعات» على مسرح لابروبير من اخراج جـورج فيتالى** وتمثيل نيقولا جيدين وميشيل **جالابرو ، و « الجوع والعطش » على مسرح الكوميدى فرانسيز من اخراج جون مارى سيرو** وتمثيل روبير هيرش وكلود وينتر .

المسرحية الاولى تؤكد اننا نعرف ان الموت نهايتنا ولكننا نكرهه . واذاكانت المسرحية تقدم احتضار بيرنجيه الاول لكى تقول لنا ، ان هذا الملك هو نحن جميعا وهو الانسانية بأسرها .. لقد اخترعنا الطائرة والصاروخ وسيطرنا على الارض والسماء ومع هذا نموت ولا نملك الا أن نموت دون أن تأخذمعنا أدنى شىء .



الملك يموت

ويكتب تعليقات على الكتب السياسية ، كان آخرها ، تعليقه على كتاب رئيس الحزب الاشتراكى الألمانى « **فيللى برانت** » عن هجرته فرارا من النازى ، ذلك التعليق الذى نشر فى الشهر الماضى . وقد قرأت فى الجرائد أخيرا أنه أقام ندوة فى ميونيخ هاجم فيها الحزب الألمانى القومى الجديد ، الذى يشاع عنه أنه يبعث النازية . وغير ذلك كثير .

وقد غضب جمهور بريشت من جونتر جراس واعتبروا الصورة التى صور عليهـــا الأديب العظيم ، صورة كاذبة تنتقص من قدره ، بل وتوحى بأنه كان اما عاجزا أو خائنا ، وهما حكمان أحلاهما مر . ونحن اذا حكمنا أحاسيسنا تجاه بريشت غضبنا من جراس أشد الغضب ، خاصة وأن بريشت من معاصرينا الذين أتيحت لنا رؤيتهم وأتيح لنفر منــا الحديث اليهم ، انه جزء من حياتنا المعاصرة التى لم نعتد على رؤيتها تتحور الى رموز . أما اذا ارتفعنا عن الأحاسيس الشخصية وقومنا جهد جراس فى صياغة الشخصية المسرحية لبريشت الآخر ، **لوجدنا أنه لقى نجاحا فنيا لا يستهان به** . وهو نجاح تزيد قيمته اذا قسناه اتباعا لمقاييس جراس الذى يريد الاغراب واثارة الجمهور ووضعه أمام أشياء لا يرضاها بل يثور عليها ويستهجنها ويعتبر نفسه قد فعل شيئا اذا رأى فى وجه الجمهور هذه الانعكاسات .

مصطفى ماهر

والمسرحية الثانية عبارة عن مجموعة اسكتشات كتلك التى تقـــدم فى الكباريهات ولكنها هذيان يتــــرجم « الوضع الانسانى » الذى انتهينـــا اليه أو انتهت اليه البشرية نتيجـة للحضــار والتعقيدات التى جلبتهــا هذه الحضارة وأهمهاالحروب الباردة والساخنة **انها صرخة فى وجهالجنون ولكن بطريقة جنونية .**

أما المسرحية الثالثة فهى رحـلة الانسان التى لاتنتهى وجوعه الــذى لايشبع وعطشه الذى لايرتوى ..ورحلة المجهول وجوع المعـــرفة وعطشها .. فالانسان يصل مكدودا ومع هذا لايهدأ ولا ينشد الهدوء ، ويأكل ولكنهيطلب المزيد ويشرب ويغرق فى الشرب ثم يطالب فى النهاية بدفع الثمن ،ويكون الثمن فى العادة هو الموت ..الموت الذى يدفعه ثمنا غاليا نتيجة لهــذه الوجبة الزهيدة .. وجبة الحياة !



الجوع والعطش

● كان بريتون يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه في الوقت الذي يعرف فيه قدر فنه ، ولأنه كان انسانا وفنانا ، كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيدا أن الحياة وحدها هي التي تعرف الموت أما الموت فانه لا يموت !

* * *

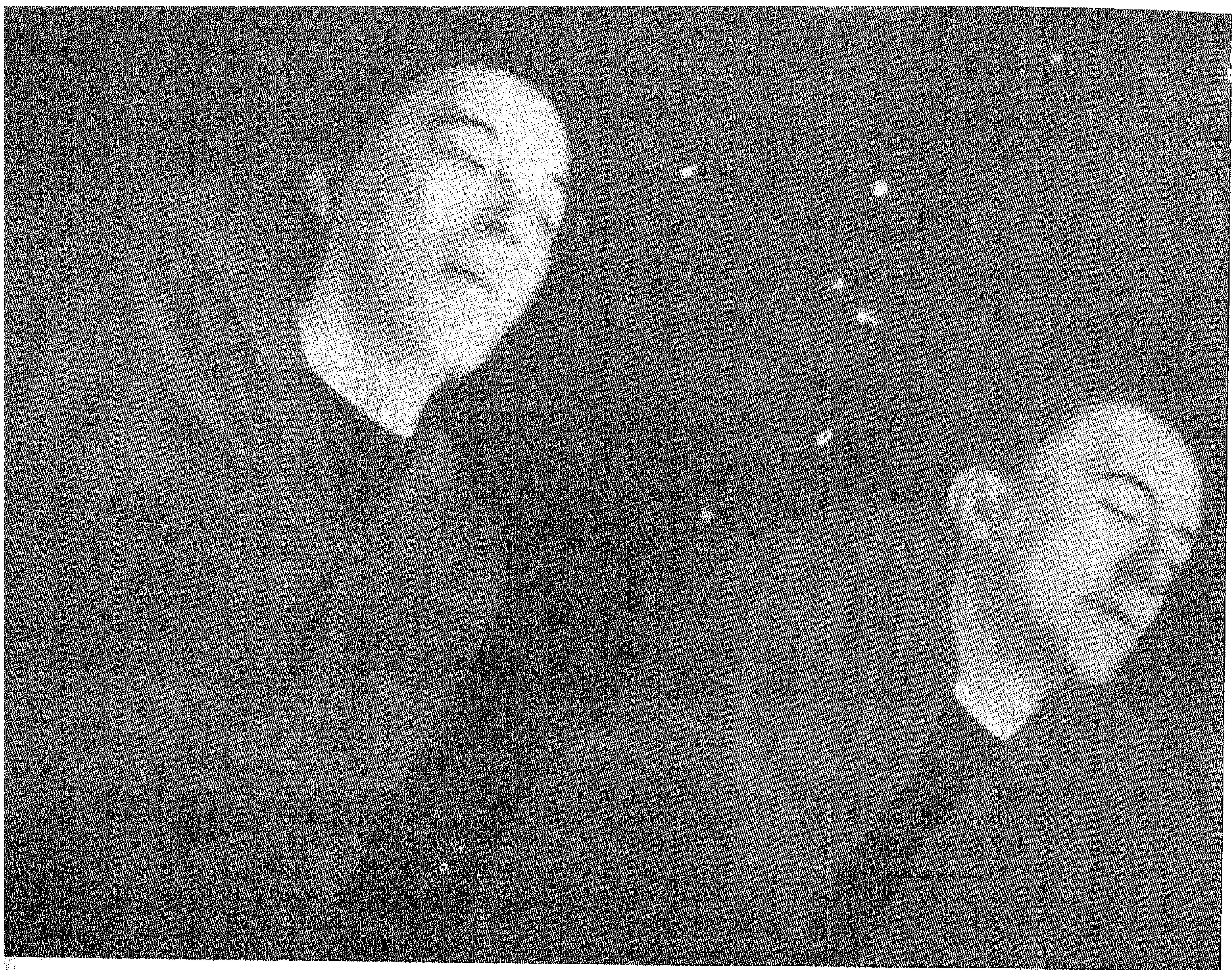
● تمثلت الحقيقة عند اندريه بريتون لا في التعبير عن الواقع ولا في تغييره ولكن في تصويره ، لا بالطريقة الكلاسيكية العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه ويحاكيه ولكن بالطريقة الابداعية الجديدة التي تصوره بما يعادله ويوازيه .. انها الطريقة السريالية .

أندريه بريتون أو ثورة السريالي

جلال العشري



أ . بريتون
١٩٣٩



الصديقان .. أندريه بريتون وبول ايلوار ١٣٩١

« **الضوء له زمنه وله سرعته التى يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة ، انه خارج بعدى الزمان والمكان** » .

هذه الكلمة التى قالها الشاعر **نوفاليس** لاتكاد تصور أحدا أو تصدق على أحد ، قدر ما تصور وتصدق على شاعرنا الفيلسوف **أندريه بريتون**. فما أكثر ما قيل عن بريتون بعد موته ، كلمات كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه، من اتصل به وحظى بمشاهدته ومن لم يتصل به واكتفى بمطالعته ولكن أحدا لم يصفه أروع ولم يصوره أصدق من وصف الشاعر نوفاليس وتصويره ، تلك الكلمة التى جاءت لا من الواقع بل مما هو فوق الواقع ، من مملكة الفسق أو مملكة الليل والظلام . **انها املاء الفكر فى غياب كل رقابة يفرضها العقل أو المنطق** .

ولقد قيل الكثير عن بريتون .. عن كلمته وبلاغته ، عن عدالته ونزاهته ، عن فكره وشعره، ولكن شيئا لم يقال عن وضوحه وسحره وشفافيته ، وهى الأبعاد الرئيسية فى حياة هذا الشاعر الفيلسوف سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، انها مفاتيح شخصيته وهى النوافذ التى يطل منها على الميدان الفسيح .. ميدان الحياة الانسانية . **فوضوح بريتون هو الذى جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينة هو الذى دفن فى ظلام القبر ، وشفافية بريتون هى التى جعلت شعره صافيا من أى غموض هو الذى انتقل الى غموض الحياة الاخرى ، وسحر بريتون هو الذى جعل فكره خاليا من أى الغاز هو الذى أضناه لغز الموت .. موته هو وموت أصدقائه وموت الآخرين** .



الشعراء السيرياليون
١٩٣١

كان بريتون يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه فى الوقت الذى يعرف فيه قدر فنه ، ولانه كان انسانا وفنانا كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت، وكان يعلم جيدا أن الحياة وحدها هى التى تعرف الموت أما الموت فانه لا يموت ٠

الفنان من الخارج

وقبل أن نتعرف على بريتون من الداخل، قبل أن نقوم برحلتنا الى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب وأى آراء وأفكار كان يختلج بها هذا الضمير ، يحلو لنا لكي تكتمل الدائرة أن نراه

من الخارج لنعرف أى صورة تلك التى ارتسمت فى أعين أصدقائه وزملائه ونقاده وبعض معاصريه ٠

أما **فيليب سوبو** صديقه فى الثورة فيقول عنه «كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ساخرين «**الفرسان الثلاثة**» بريتون وأراجون وأنا ٠ أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائما أندريه بريتون، كان يحب القيادة ويحب أن يكون قائدا وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ٠ والتقينا **بتريستان تزارا** منشىء الدادية وانضممنا الى حركته ، ولكن بريتون كان قلقا وظل على هذا القلق ٠٠ لم يكن انضمامه مؤكدا ولا مستقرا ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع ٠٠ كان يفكر فى السيريالية ٠

« وقامت الحركة السيريالية بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : **بريتون وسوبو** ، وهو كتاب « **المجالات المغناطيسية** » الذى ألفاه فى رثاء الفنان الكبير **ابوللينير**، وقد انضم الى هذه الحركة من رجال التاريخ **روبير دينو ، وروجيه فيتراك، ورونيه كروفيل ، وأنتونان أرتو** ٠ ومن رجال الفن ، **ماكس ارنست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادور دالى** ، ومن رجال السينما **مارسيل بانيول** » ٠

هذا هو كلام صديقه فى الثورة فيليب سوبو أما **جورج سادول** زميله فى رحلة التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة وتطويره نحو رؤى أعمق وأفاق أبعد مدى فيقول : « التقيت ببريتون لآخر مرة مع صديقنا المشترك **جورج شحاده** وكان ذلك فى بيروت فى العام الماضى ، وقد اتفقت معه على موعد نلتقى فيه هذا العام ولكن الموت سيقنى اليه ، وبذلك أكون قد التقيت ببريتون ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الاخير الذى تم فى بيروت ٠ وفى خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة السيريالية واتجهت الى النقد السينمائى مكتفيا بمراسلة بريتون من حين الى آخر ، ومن حين الى آخر كنت أتلقى منه ردا ٠ وقبيل انفصالى عن بريتون بسبع سنوات كان أراجون قد انفصل عنه فى مارس عام ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام فى حياة كل من **بريتون وأراجون** ، والذى تعين فيه على كليهما أن يمضيا فى الطريق كل على حدة ٠ أما بريتون فقد ظل دائما أو بالنسبة لى على الاقل الاب الروحى ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم فى مثل سنه أو من كانوا أكبر منه سنا ٠

« **ان جيلا بأكمله ينتهى بوفاة بريتون ، فقد كان بحق أستاذا للجيل الذى نسميه اليوم «الجيل المجنون» وهو الجيل الذى عانى ويلات الحرب ، واعترك الحياة الادبية والفنية ليخرج منها بمعان أشد عمقا ورؤى أبعد مدى** ٠ »

وبعد كلام الصديق والزميل تأتى كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا بالسيريالية نظرية وتطبيقا ومضوا فيها الى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصادهم الفنى الوفير ، ذلك هو الفنان **ماكس ارنست** صاحب اللوحات السيريالية المشهورة ، يقول الفنان : « ان أول ما يمتدح به فقيدنا الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط ، وانما ظل شابا طوال حياته ، شابا بحيويته وشابا بنشاطه الذهنى والفكرى ، وشابا بايمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة٠ **أعنى الثورة السيريالية** ٠

« والغريب اننا اذا عدنا بالتاريخ الى الوراء٠٠ الى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العمارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصدون غير ذلك الفنان المعمارى **لوكور بزييه**، ولم يكن الفنان المعمارى ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقصدونه يعرفون شيئا عن السيريالية ولا عن اسم صاحبها اندريه بريتون ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالى شيئا هاما للغاية اسمه «**ماتحت الواقع**» أو « **ما وراء الواقع** » أو كما استقرت التسمية فيما بعد « **ما فوق الواقع** » ٠

« أجل ، لقد كان بريتون يمارس لعبة الحقيقة، وكان يحبها الى درجة العشق بل الى درجة العبادة، وعندما سأله **بول ايلوار** ذات مرة : هل لك

أصدقاء ؟ » فرد عليه بريتون : « كلا يا صديقي العزيز ! »

هذه الكلمات الثلاث للصديق والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين انما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصوره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومفكرا أفنى عمره في البحث عن الحقيقة ، **الحقيقة التي تمثلت عند بريتون لا في التعبير عن الواقع ولا في تغييره ولكن في تصويره ، لا بالطريقة الكلاسيكية العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه ويحاكيه ولكن بالطريقة الابداعية الجديدة التي تصوره بما يعادله ويوازيه ، انها الطريقة السيريالية التي ارتبطت باسم أندريه بريتون وأصبحت مرادفة له .**

فاذا كانت السيريالية كما قال **ماكس ارنست** تشير الى « ما **تحت** الواقع » أو « ما **وراء** الواقع» أو كما استقرت التسمية فيمابعد «**مافوق الواقع**» فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان انسانا رومانسيا غارقا في أوهامه ممتطيا صهوة أحلامه منعزلا عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب، بل على العكس من هذا كله ، كان أندريه بريتون ابن الواقع وحفيد الحقيقة وربيب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة أضاءت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ودروبا جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك كان بريتون بحق نموذجا يحتذى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم، لاالالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يرتبط بقضية من قضايا البيئة أو يكتفي بابداء الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهاليز الصمت ليدوي في أرجاء العصر ، ويغادر سراديب الظلام ليناصر وينتصر لقضايا الانسان، فالمناصرة وحدها لاتكفي وانما لا بد بعدها من الانتصار ، لأنه اذا كانت المناصرة شدوا وغناء فان الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضا لا من هناك كان بريتون مثالا ذكيا وواعيا للاشتراكي الحقيقي الذي آمن بالاشتراكية على صعيدي النظرية والتطبيق بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويي الدعوة والحزب فأحس بفشلها وتزمتها ووقوفها حجر عثرة في سبيل حرية الرأي .

الفنان من الداخل

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود فنعرفه من الداخل ، وأن نقوم برحلتنا الى طيات قلبه وأغوار ضميره لنراه فكرا وشعورا ، أعني من حيث هو حركة فكر ومجرى شعور ، فكم تهامس الناس حول ايمان بريتون وعقيدته الدينية ، وقالوا انه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، **ولكن بريتون الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام ويتنكر له ويعلن في كل مجال أن الانسان الجديد أصبح جديدا في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وايمانه** ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وانه لا بد للانسان الجديد من ايمان آخر من نوع جديد، هذا الايمان الجديد هو الذي يتخذ من الانسان موضوعا ومن الانسانية هدفا وغاية ، **فكمال الانسان في أن يحقق انسانيته كأجمل وأروع ماتكون الانسانية، لان الانسانية من الانسان ، وكل مالا يصدر عن الانسان ومالا يدخل في عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة الى الانسان !**

وليس غريبا ولا مستغربا أن تجيء رؤية بريتون على هذه الصورة ، فالعصر كله .. كل العصر .. كان حافلا بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشكون في كل شيء ولكنهم لا يكتفون بالشك بل يحاولون البحث عن يقين.. أي يقين . وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضا محاولات الانتماء . الانتماء الى أي نظام أو تنظيم انساني .. الى مبدأ أو الى مذهب أو حتى الى شعار !

في هذا الجو ظهرت أشعار **رامبو** ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار **بودلير** ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار **ادجار آلان بو** ، أشعار هي الاخرى ترى

الضباب يغلف كل شيء • وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء فقدوا اليقين وعبثا ينشدون الخلاص •• **أندريه مالرو** أعياه البحث عن قدر الانسان •• **جان بول سارتر** لازمه شعور مريض بالغثيان •• **سيمون دى بوفوار** رأت الناس جميعا أفواها لا مجدية ، أما **كامى** سيد العابثين فقد أطلق صرخته من فوق صخرة سيزيف •• اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟

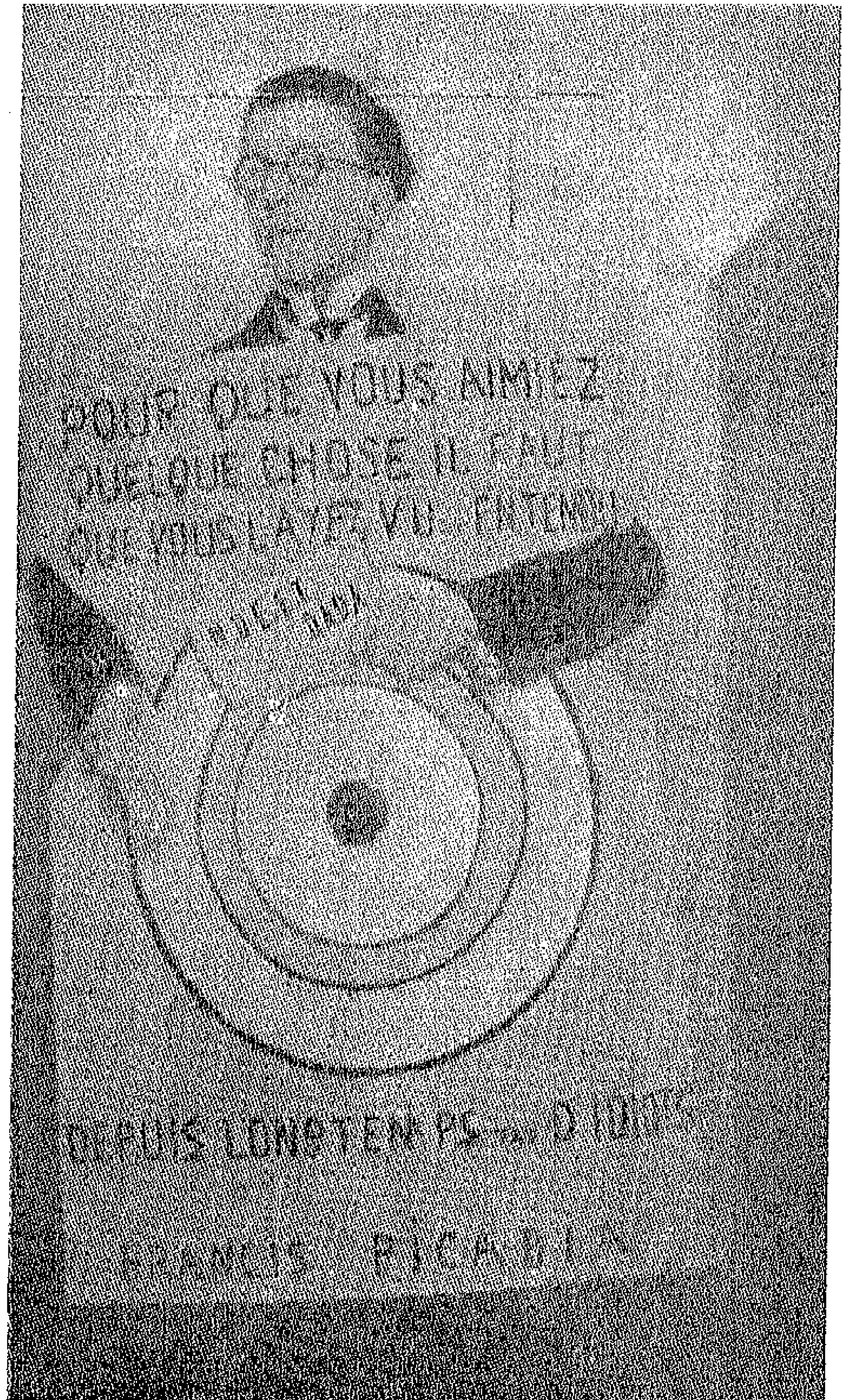
وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة الى ظهور مخلص مثل بريتون يرشد السفينة لا أقول الى شاطىء الامان بل على الأقل الى طوق النجاة ، وكانت السيريالية هى الطوق الذى ألقى به بريتون لا الى أفراد غرقى ولكن الى جيل ضائع •• جيل حائر •• جيل يريد أن ينتمى • ومن هنا كانت « **عالمية** » الدعوة السيريالية ومن هنا أيضا كان ارتباطها بالحركة « **الشيوعية** » ، فرغبة السيرياليين فى دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه هى التى حدت بهم الى الايمان بالمادية الجدلية منهجا ، والماركسية نظرية ، والشيوعية تطبيقا ، وهى التى جعلتهم يتخذون من هذه العناصر جميعا نقطة ارتكاز وقاعدة انطلاق ارتكاز على الانسان وانطلاق الى العالمية ، وهذا هو ما جعلهم يرفعون شعار لينين : «**أعددنا العدة لقيام الحرب الأهلية** » وبالفعل أعدوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الاهلية وانما كانت الحرب الانسانية التى فجرت روح الثورة فى ضمير كل انسان •

ولم يكن بريتون وحده هو الذى أنقذ « **شرف الشعراء** » فيما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٤٥، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادىء السيريالية • وصحيح أن هذه الجماعة اقتصرت على فئات المثقفين من فلاسفة وشعراء ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة فضلا عن الطليعة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس بريتون بضرورة العمل على تعميق السيريالية وتدعيمها لكى تصبح أقوى تأثيرا وأوسع انتشارا ، وذلك عن طريق المؤلفات الادبية القائمة على منهج علمى ، المستندة الى أصول نظرية وأسس عامة ، **فالسيريالية فى مرحلتها الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل •• مجرد حركة أدبية من بين الحركات الادبية الاخرى •• ولكنها أصبحت الآن مذهبا مفتوحا له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن فى هذا العصر** •

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت السيريالية من مجرد حركة أدبية مباشرة الى مذهب فكرى عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع التمرد الى حالة الثورة ؟ فهذا ما سنراه الآن من خلال تتبعنا للبيانات السيريالية التى أصدرها أندريه بريتون •

استكشاف العالم العجيب

الذى لا شك فيه أن كل من قرأ فى عام ١٩٢٤ وفى شهر ديسمبر على وجه التحديد كتابا بعنوان « **ثورة السيريالية** » قد أصيب بصدمة بالغة لم يفق منها الا على اكتشاف عالم جديد أو طريقة



المانيفستو السيريالى رقم ١

جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم لخمسة عشر شابا هم ثوار الشعر الجديد ، وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : « **لا بد من الوصول الى اعلان جديد لحقوق الانسان** » •

وبعد هذه العبارة تجيء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس لا العقل ، وأن يثير الاحساس بالجمال والخيال متخطيا حدود المنطق العادي والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعاني من قيود المدرك الذهني والاطار التقليدي تاركا المجال مفتوحا أمام عالم الأحلام بكل ما فيه من علاقات لا منطقية وأشكال لا واقعية وانفعالات تلقائية وجو لانهائي غريب• فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعي ، واللاشعور أبدى من الوعي، وعالم الاحلام أصدق بكثير من أرض الواقع •• من هذا كله ومن كثير غيره يمكن أن تتجمع لدى الفنان السيريالي عناصر الاثارة والادهاش ، والقدرة على احداث الصدمة المفاجئة والهزة في الشعور، وأخيرا وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن المتلقى ، وتفتيت الجمود الاستاطيقي الذي يسيطر عليه ، وايقاظ مكامن اللذة الطفولية فيه « **لاستكشاف ذلك العالم العجيب** » •

والذي يعنينا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الثائر الأكبر **أندريه بريتون** الذي اشترك مع ثائر آخر منهم هو **فيليب سوبو** في تأليف كتاب « **المجالات المغناطيسية** » الذي كان بحق هو انجيل الثورة • ففيه وضع بريتون عصارة فكره وخلاصة تجاربه ، وفيه شرح فلسفته في ايذاء احساس القارىء بالجمال وتعطيل اعجابه بالاشياء حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أخيرا عبر عن حلمه الوردي الجميل في أن يوفق بين ارادة الثورة وروح الشعر لأنه اذا لم يكن الواقع شعرا فان مهمة السيريالي تتلخص في احالة الواقع الى شعر •

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذي تم بين **أندريه بريتون ولوى اراجون** والذي أصبحا بفضله جناحا الثورة السيريالية وروحها الخفاق ، الأول في باريس والآخر في موسكو ، وبعدها توالى صدور البيانات السيريالية • أما « **المانيفستو رقم ١** » الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف السيريالية بأنها « **آلية نفسية بحتة يمكن عن طريقها التعبير سواء بالفعل أو بالقول أو بالكتابة أو بأي طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير** » ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : « **املاء الفكر في غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهي خالية من كل الافكار الجمالية أو الاخلاقية المسبقة أو المبتسرة** » •

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف الا أنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المناطقة ، أعني التعريف الذي يجمع كل أطراف الظاهرة ويمنع ما عداها من الدخول في نطاقها ، فهو لا يحدد تماما مفهوم الحركة السيريالية بقدر ما يتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة من هؤلاء مثلا الرومانسيين الالمان فضلا عن **بودلير ولوتريامون والفرد جاري والمركيز دي صاد** • لذلك كان لا بد من اصدار البيان السيريالي الثاني أو « **المانيفستو رقم ٢** » في عام ١٩٣٠ والذي أضاف فيه بريتون ماأسماه « **الشيوعية الحقيقية**» وما اعتبره «**اصلاح الجوهر الانساني بفضل الانسان ومن أجل الانسان** » • غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من السيريالية حركة واضحة المعالم محددة السمات بقدر ما يجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة وعلماء الاجتماع ودعاة الاخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لا بد من انقاذ المفهوم السيريالي والاتفاق النهائي علىماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته « **بالسيرياليزم**» أو « **السيرناتوراليزم** » أي ما فوق الواقع ومافوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان السيريالي الثالث « **المانيفستو رقم ٣** » في عام ١٩٤٢ ، والذي تبلورت فيه السيريالية ماهية وتسمية من حيث هي حركة متكاملة تقصد الى احداث توازن نفسي لدى الانسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجي على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الافراد في صورة الفورات العصابية التي اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة

الغربية • وهـذا ما عبر عنه بريتون بقـوله : « **انها ـ أى السيريالية ـ تتجه الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخـارجى باعتبارهما عنصرين يمضيان نحو نوع من الاتحـاد • فهذا الاتحـاد النهائى هو الهدف الاخير للسيريالية ، ذلك لاننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع ان صح هذا التعبير** » •

هذا « المافوق » الواقع الذى يعـلو على كلا الواقعين •• الواقع الباطنى والواقع الخارجى هو الايمـــان بحقيقة علوية تصدر عنهـــا الكائنات التعبيرية وتتخذ سبيل الوصول اليها •• الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على امدادنا بحقيقة أصدق فى غيـــاب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتـح الطريق أمام النفس لتقبـل المدركات الجـديدة والمؤثرات الجـديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على « **استكشاف العالم العجيب** » ويحدث لنا نوعا من الهزة فى الوعى أو الشعور•

ومن هذه المعانى جميعا خرج التعريف الرسمى للســيريالية والذى نجـــده فى دائرة المعـــارف الفلسفية ومؤداه : « **تعتمد السيريالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الـــكائنات التعبـيرية التى لم يلتفت اليها حتى الآن ، وفى قدرة الحلم ، وفى الفكرة المتحررة • وهى تميل الى التخلص تماما من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية فى الحياة** » •

أمام المطلق السيريالى

ولكن •• هل نجح السيرياليون حقا فى التنقل بـين النقيضين والخروج بمـــركب جديد يعيـد التوازن النفسى ويحقق التكامل الاجتماعى ويفتح أمام الفكر والفن آفاقا أكثر عمقا وأبعد مدى ؟

يقول بريتون : « **ان الرغبة فى المعرفة لا حدود لها ، والرغبة فى الوصول الى أسمى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان فى حقيقة واحدة، هى الاخرى رغبة لا مثيل لها** » • فالحـكمة عند بريتون شىء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة، وروح الشعر أو الموسيقى أسمى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى وقد يكون بريتون على حق فى كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعـــل من السيريالية لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، **بل جعل منها** نداء مشروعا تماما كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماما كحاجتنا الى الحرية •



بريتون وصديقه اراجون ١٩٢١

والواقـع أن أوجه النشـــاط المختلفـة التى يمارسها الانسان لم تؤخذ أبدا مأخذ الجد أو لم ينظر اليها على أنها فى صحيحها حقيقة روحية، وهكذا لم يستطع أى فنان أو شاعر أو أى عاشق أو فيلسوف من التعرف على ذاته أو من تقريب المســافة التى تبعده عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسى أو الشرخ الروحى وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتعـــاسة والسأم فضـــلا عن ظواهر الغـربة والغرابة والاغتراب ، **وكان من الطبيعى أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتــائجه المادية ولكن من حيث العنصر الروحى الذى ينطوى عليه** ، فاذا نظرنا الى أى عمل من الاعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسينا أنفسنا ، وأن التأمل يقـودنا الى معرفة حقيقتنا الداخلية ، ولكن اذا نظرنا الى الاشياء نظرة أكثر عمقا وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبـــذول وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، فى حين أن التأمل ليس الا نوعا من العزلة التى تنم عن

الأثرة ، **ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الحقيقى وهو الجهد المبذول • ومن هنا أيضا كان العمل الحقيقى العميق هو هذا الذى يرتبط ارتباطا لا انفصام له بمعرفة الانسان لذاته ، ومن هنا أخيرا كانت المعرفة والعمل شىء واحد أو هما وجهان لشىء واحد** ، وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التى ظهرت فى طوالع هذا القرن وتمثلت فى آراء كل من **هنرى برجسون وموريس بلوندل وليون برنشفيك** ، ولم تكن السيريالية الا التعبير الفنى والادبى عن هذه الفلسفات ، وكيف لا والمعرفة التى يبحث عنها أندريه بريتون ليست تلك التى تهيم على سطح النفس أو سطح الاشياء، ولكنها المعرفة التى تحدث تحويرا عميقا فى داخل نفوسنا ، وتسبب تطويرا حقيقيا فى صميم ذواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التى ليست هى مجرد المعرفة •

وعلى ذلك فاذا ما واجهت الانسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الابداعى من الصوت فى الموسيقى ، الى اللون فى اللوحة ، الى الوزن فى الشعر ، الى الايقاع فى الرقص ، الى التعبير فى الأداء ، الى الجمال فى الكلمة • فان هذه اللحظة ليست هى الحدس الفلسفى ، ولا الوحى الفنى ، ولا الكشف الصوفى وانما هى باختصار •• المطلق السيريالى •

والسيريالية على عكس الكثير من الحركات الفكرية ليست منهجا محددا ولاهى مذهب مغلق، وانما هى على عكس ما فسرها الكثيرون منهج مرن ومذهب مفتوح ، تعنى بحياة الانسان الواقعية كما تعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول رامبو « **يجب أن يظل الانسان جديدا باستمرار** » • ومع ذلك فالسيريالية لا تدعى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من حقائق كان قائما بالفعل الا أنه لم يكن معروفا ، والسيريالية فوقهذا كله تتصل بوجدان الانسان مكتملا وبفكره وفعله متفاعلين ، ولاعجب بعد ذلك من أن تتحول اللا أخلاقية المطلقة فى السيريالية الى نوع جديد من الاخلاق ، واللا أخلاقية هنا ليس معناها التحلل والانحلال وانما معناها معاداة الاخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرافض باستمرار •

ولعل هذا الموقف يشبه الى حد بعيد موقف الفيلسوف الالمانى نيتشه ، فان مايسميه نيتشه « **أخلاق السادة** » يسميه جورج باتاى « **أخلاق السيادة** » وبذلك يختلف باتاى مع نيتشه ويختلف أيضا مع السيريالية فهو يجعل منحياته الواحدة اثنتين أو ثلاثة ، أو هو بمعنى آخر يجزىء حياته الى ثلاثة جوانب : **السياسى ، والفكرى ، والشاعرى** • وبذلك يعود الى حالة الانفصام الروحى وما يتخلف عنها من سأم وملل واغتراب ، ويبعد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التى تؤمن بها السيريالية والتى هى جوهر روحها الدفين •

التعبير عن العجيب

وعلى ذلك فالسيريالية وجود وفعل ، واذا كان بريتون قد تردد فى البداية بين تسميتها بالسير ياليزم أو السير ناتور اليزم (**مافوق الواقع وما فوق الطبيعة**) فلأنه كان يجمع فى واقعه الطبيعى أو طبيعته الواقعية بين فكر ماركس وشعر رامبو ، ولأن الواقع عنده لا ينفصل عن الامكان ، والزمن لا ينسلخ عن اللامتناهى ، والمادة الماثلة لا تبعد كثيرا عن الخيال ، وهذا هو السبب فى حرص السيرياليين على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه « **التعبير عن العجيب**» وما يستخدمون فى سبيل الوصول اليه الكتابة الآلية والرسم الآلى وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف •• وهذا ما عبر عنه أندريه بريتون (**نقلا عن جورج فلانجان**) بقوله : «••• لقد بدا لى وما زلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيرا من سرعة الكلمات ، ومن ثم فانها لا تزيد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم• ولقد كان فى ظروف كهذه •• أنى بدأت أملأ صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس باحتقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية»• وبهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل السيريالية مثل : « **الخطاب الذى لصق من زوايا**

ثلاث بسمكة » و « **المحارة السنغالية التى أكلت الخبز المثلث الألوان** » و « **الدخان ذو الاجنحة الذى أغرى الطائر المحبوس** » وقصيدة بريتون نفسها : « **شجر الكريز الصغير المصون من الأرانب** » •

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية فى الكتابة الى الآلية فى التصوير ، فرأينا فنانا مثل ماسون يرسم صورا يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق كأنما عقله الباطن هو الذى يحركه ، من ذلك مثلا لوحته الشهيرة «**الشموس الغاضبة** » التى رسمها رفى اعتقاده أن « **العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي، ومن التفكير المنظم الذى ينتج عنه فى الغالب غباء عظيم** » •

أما طريقة التوليف هذه فتتكون فى الادب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنبا الى جنب ، وتتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتلصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع **ماكس ارنست** فى هذه الطريقة حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف •

وكان لكتابات **سيجموند فرويد** تأثير كبير على جميع السيرياليين ، وكان أندريه بريتون الذى درس الطب وتخصص فى علم وظائف الاعضاء على علم تام بأفكار فرريد فحاول بحماسة بالغة أن يدخلها الى النظرية السيريالية ، وبخاصة تفسيره للأحلام على أنها تفريغ للطاقات النفسية والجنسية المكبوتة فى طيات اللاشعور ، ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية فى كتابات السيرياليين ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس• وليس أدل على ذلك من لوحات يوفين تانجي ورينيه مارجريت ثم الفنان الشهير سلفادور والى الذى تعتبر رسومه للأحلام أعظم رسومات السيرياليين المتأثرة بهذا الاتجاه •

والذى يهمنا الآن من هذه التركيبات الغريبة والتعبيرات الاكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الامثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنجان الشاى المصنوع من الفراء ، والقفاز البرنزى الذى ترتديه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش، والساعات الملتوية الملقاة على فروع الاشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العارى الذى غرس فيه حد الموسى • الذى يهمنا من هذا كله هو رغبة السيرياليين الاساسية فى التعبير عن الوجود المعادى غير المنطقى ، وفى تجميع عناصر الادهاش المفاجىء والصدمة المباشرة ، وفى اظهار « **الشىء العجيب** » والتعبير عنه بطريقة هى الاخرى من النوع العجيب •

نظرية المجال السيريالى

وهكذا فان السيريالية تختلط بالعجيب أو الغريب الكامن فينا والذى يجب الكشف عنه فى الحال بعيدا عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فان اكتشاف هذا الشىء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جراثيم فكره يصبح الانسان بمقتضاها قابلا للذوبان تماما كما يذوب فى الأشياء التى يراها ذوبان الجليد •

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة هو الذى يجده الفيلسوف الفرنسى **جان فال** عند الشاعر الانجليزى **وليم بليك** •• فالشاعر الانجليزى يرفض بالحاح تطبيق الأشكال الجامدة أو الأطر الجاهزة على كل ما هو شاعرى او شعر ، **لأن روح الشعر شىء فينا ، فى أعماق نفوسنا وطيات ضمائرنا ، ومن ثم فان الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ولكن بجهد سيكلوجى عميق يتجاوز الواقع الى ما وراءه** •

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسى **باشلار** هو الشاشة التى تنعكس عليها الفكرة السيريالية، فعند باشلار أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسى ، والعقل يتمرد على الفكرة السطحية التى تحاول ارجاع المركبات الى عناصرها الأولية ، وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجى ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادى والعالم الروحى ، وهذا هو ما أكده أحد رواد الشعر السيريالى بقوله : « **ان المجال لم يعد شيئا فى ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التى**

توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئا فشيئا محل الجوهر » •

وفوق هذه القاعدةالعلمية يقوم بناء الميتافيزيقا السيريالية ، فهم يتكلمون عن المجال باعتباره الحقيقة الكونية التى تسمو على التفرقة بين العقل والمادة •• بين الواقع والخيال •• بين الشكل والمضمون •• بين الكلمة والصورة ، وهم يقصدون بالمجال السلوك التلقائى الذى يتألف من مجموعة الكلمات والصور التى تصدر عن أحد الميول أو احدى الرغبات • وعلى ذلك فاذا كان السيرياليون يترجمون شعرا هذا الحلم الذى فسره فرويد على أنه رؤية خاصة لمنابع الخيال ، فان الأمر لا يتعلق بحلم عادى أو حلم مألوف وانما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة • وقد شرح **ألفريد سوفى** فى كتابه الهام عن « **سوسيولوجية السيريالية** » كيف أن المجتمع البورجوازى يقضى على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها بينما السيريالية بحث جاد فى قوى المجال •• ومعنى الصيرورة •• وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال •

ونعود الى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر السيريالية ، فهى مرغوبة فى ذاتها وهى سبب وشىء ثم هى حقيقة ونظام طبيعى ، والشاعر أو الرسام السيريالى عندما يذعن لأحد الميول أو احدى الرغبات وما يصدر عنها ويحيط بها من صور انما يحرص على ادخال الخيال فى الواقع رغبة فى الوصول الى « **الحقيقة الكلية العامة** » التى هى غاية الانسان السيريالى •

وبعد الصورة تجىء الكلمة ، فالسيريالية لا تعنى فقط بتجديد الصورة ولكنها تعنى الى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سعت الكتابات السيريالية سعيا جادا وصادقا نحو منابع الكلمة وأصول اللغة رغبة فى اعادتها الى حياتها الحقيقية ، وحياة اللغة الحقيقية فى أن تصدر الذات لتعبر عن الشعور لا أن تستقى من المعاجم والقواميس ، فالمعاجم والقواميس ان هى الا توابيت تحنط فيها الكلمات وتدفن فيها اللغة • بدلا من أن تكون أدوات حية فى معركة التعبير •

وهذا ما عبر عنه أندريه بريتون فى المانيفستو الأخير بقوله : « **ضعوا أنفسكم بقدر الامكان فى أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم ان الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التى تصلكم بكل شىء •• اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا فى موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لاتحتفظون معها بشىء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه •• ان اللغة قد أعطيت للانسان لكى يحيلها الى عادة سيريالية** » •

يجب تغيير اللعبة

ولكن الثورة السيريالية لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحى التعبير •• الصورة فى ميدان الفن والكلمة فى ميدان الفكر ، ولكنها تخطت هذين الميدانين الى حيث الحياة والانسان فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناولهما بالتجديد :

ولقد عبر أندريه بريتون عن هذا المعنى بقوله: « **يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة** » • وهو يقصد باللعبة الحياة أما مشاهد اللعبة فهى الشعر والفكر والفن والرقص والغناء •• وهى مشاهد لا ينظر اليها بريتون على أنها قطع ديكور، ولكن على أنها عناصر « **فوق انسانية** » على نحو ما يستخدم اصطلاح فوق الواقعية ليعبر به عن السيريالية • هذه العناصر التى تغنى بها من قبل كل من **كولردج وهنرى باريزو و ادجار آلان بو** •• **اليست** هى أيضا عناصر سفينة **رامبو** السكرى ، وأسبوع **بنجمان** الحزين ، وأرض **اليوت** الخراب !

ان الرؤية السيريالية سواء كانت خيالية أو أو أسطورية فانها تصل دائما الى المستوى الروحى أو الميتافيزيقى ، والشاعر السيريالى اذ ينفذ الى العالم غير المرئى فما ذلك الا ليجعلنا نراه أو ليجعله مرئيا بالنسبة للجميع ، ثم هو اذ يقف بين الموت والحياة فلأنه انسان واقعى ، واذ يتخطى الواقع ويتعداه فلكى يقف فيما فوق الواقع ويعود ليطل منه على الانسان •

واذا كان معظم النقاد قد أشادوا بأندريه بريتون « **أبا للسيريالية** » و « **رائدا لنظريات أدبية** » و « **كاتبا نثريا من الطراز الأول** » فلا ينبغى أن ننسى أن أندريه بريتون كان الى جوار هذا كله شاعرا كبيرا .. بل كان شاعرا فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب أندريه بريتون عندما أهدى الى الشاعر الكبير **أبو للينير** قصيدته الأولى التى تأثر فيها **بمالارميه** ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشىء بمستقبل كبير فى دنيا الشعر . وبعدها تعارفا ، ولكنهما كانا وظلا عدوين يتحقر كل منهما الآخر بينما احتفظ **بول فاليرى** بالمسافة القائمة بينه وبين بريتون الذى صادق **جاك فاشيه** كأعمق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن فاشيه لم يلبث أن قتل ولقى مصرعه فلم يغفر بريتون قتله أبدا كما لم ينس موت أبو للينيرعلى الاطلاق .

نعم .. فقد كان أندريه بريتون يكره الموت ويبغضه كأشد ما يكون البغض والكراهية ، حتى انه لفرط كراهيته للموت سمى «**شاعر الموت**» .

ولعلنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت الا أن نردد قول جوليان جراك « **ان بريتون بطل من أبطال العصر** » بل لعلنا لا نملك الا أن نضيف الى قول الناقد الفرنسى قولنا : « **وسيظل بطلا من أبطال العصر** » . لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . واذا كان فى طوالع الثورة قد وجد مع زميليه **بول ايلوار ولوى أراجون** فى الشيوعية خلاصا جديدا للانسان ثم عاد وانسحب من الشيوعية حزبا الا أنه ظل تقدمى الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويبث القيم الايجابية فى أعماق الانسان وفى ضمير العصر .

هل للسيريالية مستقبل ؟

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر السيريالية بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل للسيريالية مستقبل ؟

اغلب الظن أن السيريالية لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فان بواعث قيام الثورة السيريالية لم يعد لها وجود ، واصرار فيلسوفها الأكبر أندريه بريتون على أن يمضى بها الى آخر نتائجها المنطقية غير ملتفت الى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الاغراق فى الواقع الداخلى على حساب الواقع الخارجى ، وايقاف الحركة الديالكتيكية التى التى بشر بها أندريه بريتون وما ترتب على ايقافها من العجز عن التحرك بين النقيضين ، ومن العجز أيضا عن الوصول الى المركب منهما أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذى حققه العقل الجدلى وعجز عن تحقيقه العقل الباطن .

فاذا كانت السيريالية قد ازدهرت فى سنوات مابين الحربين ، وبخاصة فى السنوات الأخيرة التى بدا العالم فيها وكأنه فى حالة من الشلل النفسى والروحى..فالكل خائف والكل مذعور ولا خلاص هناك ولا أمل فى الخلاص .. فالقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل انسان ، أقول انه اذا كانت السيريالية قد ازدهرت فى هذه السنوات التى طحنها القلق ومزقها التوتر اذ قدمت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجى بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب الى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام . فانه بقيام الحرب وسقوط باريس وتهديد النازى للعالم كله لم يد للسيريالية ما يبررها باعتبارها حركة سلبية تغالى فى الاتجاه الانطوائى ، وتحرص على ابراز معالم التجربة اللا شعورية ، وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى . وهكذا كانت السيريالية هى أولى ضحايا الحرب كما قال فلانجان وكان لزاما على مفكريها الأحرار من أمثال **أراجون** و **ايلوار وكلودروى** و **بيكاسو** وغيرهم من أن ينفصلوا عنها ويعلنوا عودتهم الى الاعتراف بالواقع الخارجى والاشتراك فى حرب المقاومة والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة والالتزام الواعى بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى .. فن بيكاسو وبراك ، كما عاد الفكر الوجودى .. فكر سارتر وكامى ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيقى وسط حماس الجمهور وتقديره ، فان روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لهما أكثر تعبيرا عن روح العصر وأقدر تحريرا لشعوب العالم من هروب السيريالية الى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

جلال العشرى

صول بيلو
وأدب الالتزام

ان مظهر الكاتب الامريكى « **صول بيلو** » Saul Bellow ونظراته الثاقبة الاشياء التى تزيد من وسامته ورشاقته وتجعله يبدو جريئا ومقداما فى أعين القراء وهو وان تكلم بعنف الا أن وجهه لا يخلو أبدا من شبه ابتسامة رقيقة . ونجده على الرغم من بلوغه الواحد والخمسين لا يبدو بأى حال من الاحوال منعزلا عن المجتمع الذى يعيش فيه . فهو احد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعى بجامعة شيكاغو . ومن المميزات الواضحة فى شخصيته اعتداده الكبير بذاته ذلك الاعتداد الذى جعله يختلف أيما اختلاف عن بطله الشهير « هرزوج » Herzog

وحين وصوله الى انجلترا لالقاء محاضرة فى السفارة الامريكية عن «**همزة الوصل بين الكاتب والجمهور فى عالم الانجلوساكسون**» . أجرى معه الصحفى الشهير .. « **هنرى براندن** » Henry Brandon الحديث التالى متناولا معه بعض مظاهر هذا الموضوع .

وقد بدأ براندن المناقشة قائلا : « **هل أنت راض عن المثقفين فى المناصب الحكومية المختلفة ؟** »

فأجاب « بيلو » على الفور : **هذا بالضبط وكأنك تسألنى هل انت راض عن الحكومة ؟** ومما لاشك **فيه أن الحكومة لن يقوم لها كيان بدون هؤلاء المثقفين** . ولكن اذا كنت تقصد بسؤالك هذا ما اذا كانت الفوضى والفساد يتفشيان فى الحكومة فأنا أجيبك بصراحة أن مثل هذه الاشياء لا تخلو منها أية حكومة . وهناك أوقات يتحتم فيها على المثقف الواعى أن ينجو بنفسه من هذا الجو العفن ، ولو أنه ليس من السهل الاقدام على شىء من هذا القبيل بدون أن يخاطر الفرد بمكانته الاجتماعية وبتطوره كأحد رواد الفكر ، والمرء لا يمكن أن يتعلم شيئا دون أن يأخذ دورا ايجابيا فى عملية الحياة ، **فنحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخذون اماكنهم فى دور العلم أو فى مجالات النشر المختلفة . وانما نريدهم ثوريين أولا ومثقفين بعد ذلك .**

براندن : « يبدو من حديثك أنك قلق على الجامعات والنظم التى تشرع فيها ، وهبوط مستوى الادب كنتيجة حتمية لهذه النظم ؟

بيلو : أعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية . **اما ادباء القرن العشرين فقد تركوها لمن يعملون فى مجالات التخصص .** ولذلك نادرا ما نجد أديبا من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة . واذا تحقق هذا الشىء النادر وتكلم أحدهم





ص . بيلو

عن مشاكل العصر فهـــو لايضيف جديدا ، بل يكون حديثه انعكاسا لوجهات نظر الطبقـــة التى ينتمى اليها . والى هذا يرجع افتقـــادنا للمعرفة الحقيقية كمـــا يرجع الى انعزال الأديب عن المجتمع . **فأقسام اللغة الانجليزية بالجامعات مثلا تتكون من بقايا الاتجاهات الادبية والفلسفية**

براندن : « **ماذا تقصد بالمعرفة الحقيقية ؟ » .**

بيلو :«هناك تحول اجتماعى خطير يتمثل فى ازدياد عدد المشتغلين فى الأوساط الأدبية عنهم فى الأوساط الصناعية . ويجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامـــة ومعرفـــة كاملة بالأسباب المؤدية لذلك . **وهذا أحد الامثلة على فقـــدان المعـرفة الحقيقية معرفة المثقفين لا المشتغلين بالثقافة .**

براندن : « هل الثقافة الشعبية تثير قلقك ككاتب ؟ »

بيلو : ولماذا تثير قلقى ؟ ان كثيرا من الناس أخذوا على عاتقهم متابعة الفكر والثقافة أكثر من أى وقت مضى .. فملايين الناس فى الولايات المتحدة منشغلون بالثقافة والادب ،وان اخذنا عليهم ضعف المستوى وعدم التطـــور والافتقار الى الاذواق السليمة فهـذا لايعنى عدم وجود جمهور يتابع مايقدمه الكاتب من نتاج . **وما أخشاه فقط هو ازدياد انصـــاف المثقفين والادباء بحيث يمثلـــون جماعة أو ســـلطة بعينها » .**

براندن : « وماذا نظنهم فاعلـــين بالأدب ؟ »

بللو : « اعتقـــد أنهم سيضللون الجمهور ويشوهون الذوق العـــام ، خالقين مســـتويات مزيفـــة ومعلمين الأطفال مفهومات خاطئة .

براندن : « وهل سيواظبـــون على قراءة « هرزوج » Herzog على الرغم من كل هذا ؟

بيلو « نعم سوف يقرءونه ولكن ليحطوا من شأنه ويشوهوه لعـــدم استيعابهم الاســـاليب الفكرية التى تتناولها الرواية . « **فهـــرزوج » ببساطة رجل كرس حياته لقضـــايا الفكر فى الولايات المتحدة ووجد أنها غير مرضية على الاطلاق . فسعى الى السعادة على طريقة الأمريكان المثقفين** ولكن الســـعادة لم تزده الا انعزالا واذلالا حتى ضل الطريق الى المعرفة .. وبافتقاد المعـرفة نفقد الاتصـــال والتجاوب مع البشر جميعا . وقـــد اغفل معظم النقاد هذه النقطة الرئيسية فى تناولهم للرواية . **وذلك كفيـــل بالقاء بعض الضوء على الحالة التى وصل اليها أنصاف الأدباء والمثقفين فى أمريكا » .**

براندن : « هل وجدت اختـــلافا فى استقبال النقاد للرواية فى انجلترا عنه فى الولايات المتحدة ؟»

بيلو : « استقبال النقاد الانجليز كان أكثر ذكاءا بوجه عام . ولـكن نقدى الذى تناول الهيئات والاقســـام العلمية فى الولايات المتحدة ينطبق على الجامعات الانجليزية أيضا .

فالبروفيسور « **ليفز** » يلعب دورا مهما فى اعداد الادباء والمثقفين فى العالم الناطق بالانجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفـــين الامريكيين . **ويلجـا « ليفز » الى تفسير الاعمـــال الادبية وتعريفها عن طريق الموقف الذى تاخذه من المسائل التاريخية والسياسية والاجتماعية . واعتقد أن هذا غير ملائم فكثير من الادباء يفرضون تعبـــيرات أيديولوجية بعينها على الادب ويعتقدون أن وظيفتهم الاساسية هى الملاءمة بين هذه التعبيرات وبين جميع الاســـباب والغايات »**

براندن : « ألا ترى أن عزلة المثقفين داخل اسوار الجامعات غير عابئين بما يحدث خارجها انما هـــو شىء خطـأ وخطير ؟

بيلو: «لقد أقصت الجامعات الادباء وعزلتهم عن المجتمع. ولكن هـــذه الظاهرة توازى الاختفاء فى الولايات المتحدة. ولعل آخر من يمثلونها هم **«ادموند ويلسون» «ومالكولم كاولى»** ونقدى للجامعات لايعنى اننى غير مؤمن برسالاتها. فلقد كانت الجامعــات ومازالت المشاعل الرائدة فى المجالات المختلفة ولاسيما مجال العلوم الطبيعية وعلم الحياة، كما أضافت كثيرا من الروائع الثقافية فى العلوم الاجتماعية وان كانت لاتزال متخلفة فى العــلوم الانسانية. **ففى فرع الفلسفة والتاريخ والأدب نجـــد أن مستوى المثقفــين الجامعيين منخفض جدا.**

براندن: «ماهــو الخطــأ اذن فى الطريقة المتبعة للتعليم فى أقسام اللغة الانجليزية ؟»

بيلو «تكرار شرح الروائع»، ذلك التكرار الذى يلقى مزيدا من الغموض على العمل الفنى فى الوقت الذى كان يجب أن يضيف اليه أفكارا مستنيرة»

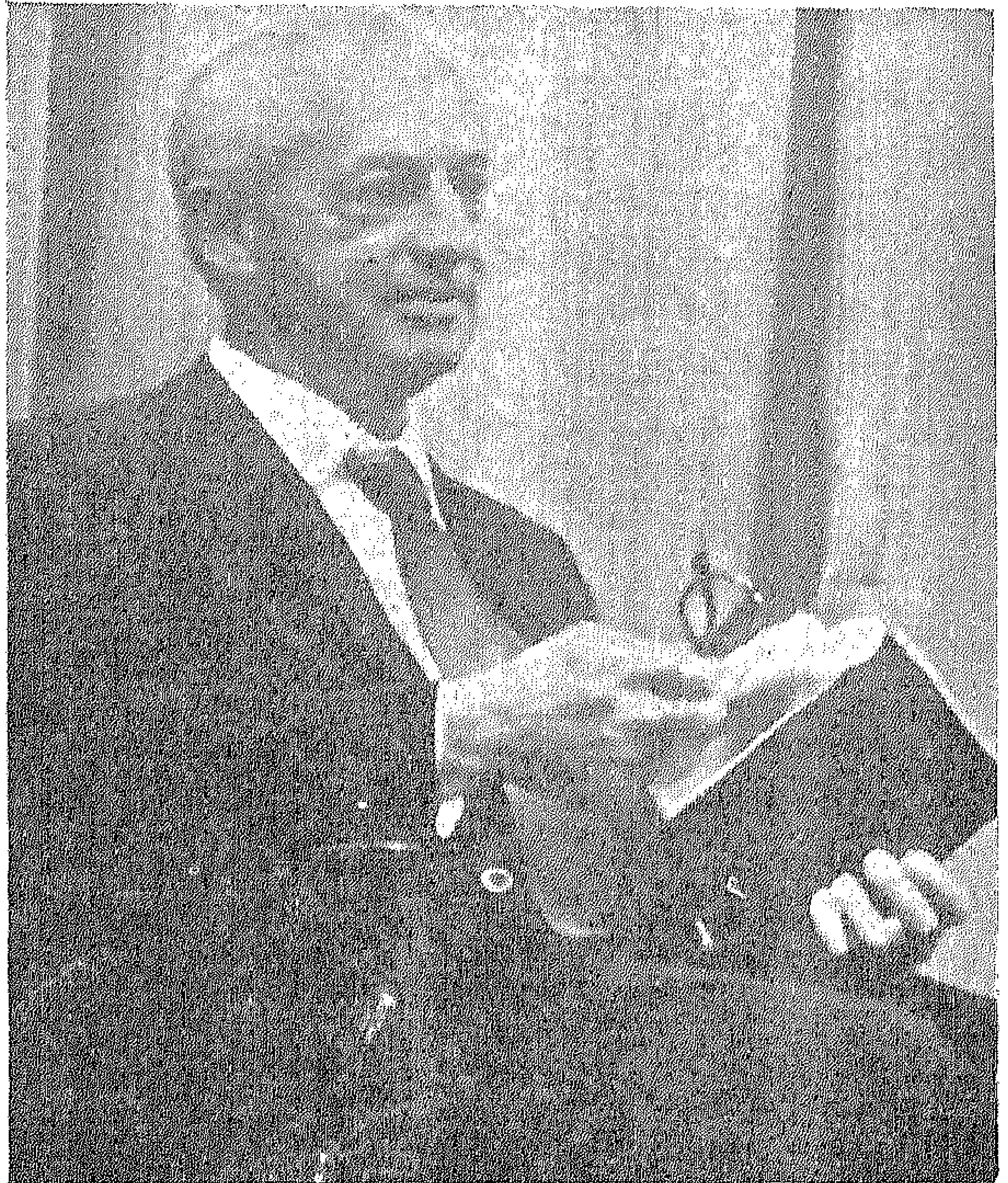
براندن «هــل يمكن أن نعتبر عصرنا **الحاضر عصر التحول والانطلاق عصر خلق العلم، فيه بعض المعرفة وان كانت** سطحية الا أنها خطــوة أولى يمكن أن تعمـــق بمزيد مــن الخطوات المتتالية ؟» الحقيقية.

بيلو: «لا أعتقد هذا، **فالعلم لابد وأن تكون له انجازات اجتماعية ملموسة فقد تبين لى بعد نشر كتابى الاخير أن الناس فى حاجة ماسة الى من يرشدهم، فهم يتلمسون طريقه للسلوك والتوجيه الاجتماعى ويبحثون عن النور الروحانى**. ويرجع هذا الى تناولهم الخاطىء للكتاب. ويظهر هذا واضحا من الرسائل التى وصلتنى عقب نشر الكتاب. فبعض السيدات سألن كيف يتصرفن مع المثقفين، وغيرهن سألن عن طريقة تقديم بعض الاطباق التى وردت بالكتاب. وأخريات كتبن يلمننى عن عدم تقديم نموذج نسائى، مثلما فعل **«همنجـــواى» و «فتـــزجرالد»** من قبل. **ومن ثم أدركت أن كثيرا من النـــاس ينقصهم التفكير المتبلور فالبحث عن المثل العليا أهم عنـــدهم من البحث عن الحقائق**. وهكذا تغير وضع الكاتب.. فلم يعد هـــو ذلك الشخص الذى يبرىء الارواح ويشفى النفوس كما كان فى القرن التاسع عشر، بل هبط مستواه الى مجـــرد موظف روتينى فى صـــفحة الاتيكيت بالجريدة أو مجـــرد ناصح للعشاق والمراهقين. **ولا أصدق أن هذه هى رسالة الكاتب الحق على الرغم من أن كثيرين يقبلون على مثل هذه الاشـــياء ليصبحوا شخصيات جماهيرية مشهورة**

ويبقى الآن هذا السؤال.. من هو هرزوج، بطل رواية صول بيلو، أو بالاحرى ماذا فى رواية هرزوج التى أثارت كل هذه الزوابع؟

هرزوج هى خامس أعمال الـــكاتب الروائى صول ابيلو ظهرت بعد روايته المعروفة «ملك المطر» The Rain King **لتضرب رقما قياسيا فى التوزيع داخل الولايات المتحدة، وتترجم الى الفرنسية فتضرب رقما قياسيا آخر فى التوزيع ويعقد لها بيير دوميرج ندوة صحفية يشترك فيها كبار المثقفين فى فرنسا وفى غـــيرها من الدول المجاورة»**

أما هرزوج هذا فهو مدرس متواضع



ص. بيلو

نشر كتابا حقق له شهرة كبيرة لايزال يعيش عليها حتى الآن . هذا المدرس هو فى حقيقته « محارب قديم فى معركة الحياة الزوجية » تزوج مرتين وخلف له الزواج متاعب كثيرة أقلها ابنته الصغيرة **ايجتين** . والواقع ان ذكريات هذا الزواج الغريب هى التى تشكل النسيج الحقيقى فى الرواية ، حتى ان السياق لكثرة اتساقه بالصدق يوحى بأن الاحداث حقيقيـة ، وقعت للكاتب بالفعل، كما يوحى بان الطرف الآخر لايزال يمارس الحياة ،والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارىء أو بين الـكاتب وبطل القصة .

ويتساءل هرزوج من حين لآخر عما اذا كان مجنونا ثم يؤكد فى النهـاية أنه مجنون بالفعل غير أن هذه الصفة ـ الجنون ـ ليست هى كل صـفات هرزوج ، فثمة صفة أخرى تشـكل الملامح الاساسية فى هذه الشخصية الغريبة .. فهرزوج أستاذ جامعى بلا كرسى وكاتب لم تعد له أعمال بعد كتابه الاول والاخير ، لذا نراه يعوض هذين النقصين الكبيرين فى حياته بكتـابة الخطابات التى يرسـلها للبابا فى الفاتيكان وللرئيس الامريكى فى البيت الابيض وللفيلسوف الوجودى هيدجر، كما يرسل خطابات اخرى للجـرائد والاذاعة والتليفزيون ولوالده الـذى توفى منذ عشرين عاما ولاشـخاص مجهولين لايعرف عناوينهم لانه ليست لهم عناوين !

وتنتهى القصة فى ليلة مظلمة من ليالى الشتاء ، خـرج فيها هرزوج ليطوف ببيت زوجتـه الاولى وفى سترته مسدس قديم .. وفى الصباح تنتهى حياته على اثر حادث سـيارة وقع له فى تلك الليلة التى خرج فيها ليقتل زوجته هى وابنتها **ايجتين** .. فبقيت الزوجة والابنة وذهب هو .. **هرزوج** .

الرواية اذن شخصية الى حد كبير ولكن هذا لايعنى انها ترجمة ذاتيـة أو سيرة حيـاة ، فهرزوج ليس بالضرورة هو صول بيلو ،لانه من الممكن أن يكون بديلا عن عشرات من النـاس ومن الندوة الصحفية التى عقـدها بيير دوميرج واشترك فيها كل من **سيريل أرنافون ، وروبير ميرل ، وايف برجيه وجون بلوش ميشيل ، وايريل كاهان، وجون روزنتال ، وفرانسوا بوندى ، وميشيل مور ، ومارى مكارثى** نقتطـع هذه المقتطفات :

مكارثى : ان «هرزوج » رواية فكرية ولكنها لاتنتمى الى الادب الامريكى فى شىء ، **فبطل صول بيلو يمـر بازمة طاحنة .. زوجته تركته بعد ان جردته** من كل شىء حتى من ابنته ، وزوجته الثانية أخذت منه ابنه فى ظـروف قاسية ، وهرزوج ماهو الا أسـتاذ جامعى متخـاذل بعد رسـالة عن **الرومانســـــية فى علاقتها بالديانة المسيحية .**

كاهان : فى رأيى أن « هـرزوج » ليست رواية فكرية بقدر ماهى كتاب مختصر فى الفكر **وهو كتاب قصد به أذهال القارىء الامريكى العادى بوضعه أمام ثقافة رفيعة تتمثـل فى تلخيص فلسفة كانط فى صفحتين وفلســفة هيدجر في صفحة واحدة ، وفي رأيي أنها عمل غير روائى بل هى ضـد الرواية .**

مور :الواقع أن بيلو حاول أن يرسم شخصية يمتلىء رأسها بالادب ومراجع الكتب ومشـكلات الفكر ، **وكان نجاحه الوحيد فى انه استطاع أن يـكتب رواية بشـخصية غير روائية عـلى الاطلاق .**

دوميرج : المقصود بهذه المراجـع السخرية من طبقة الاكاديميين المنعزلين عن تيار الحياة ومسار المجتمع ، والدليل على ذلك هو الخطابات التى يرسلها هرزوج بوصفه أستاذا جامعيـا الى الموتى والاحياء على السواء ، والرسالة التى يجمع فيها بين الرومانسـية كمذهب والمسيحية كديانة . **انه يريد أن ينتقد اوضاعا معينة ومفاهيم خاطئة** ونظريات قلبت دون علم أو دراية .

ارنافون : ان الشىء البارز فى هذه الرواية هو الشخصية الامريكية التى ميزت بكل الرواية .

برجيه : والشىء البارز ايضا هـو أننا نجد فى هرزوج كل ما نجـده فى الرواية الامريكية منذ الخمسينيات، ولكن الرواية على الرغم من ذلك مليئة بالثغرات .

ميرل : صحيح أن هرزوج ليست قمة ولكنها رواية جيدة ، ويمكننا أن نقول من بيلو ما قيل عن تشيكوف من أنه موهوب كمفكر ولكنه أقل موهبة كفنان

بوندى : **اما انا فارى فى هـذه الرواية أنها ليست رواية معقدة ولا رواية قضية ولكنها رواية شخصية ، فهرزوج يبدو بصورة واضحة ، اما الآخرون فلا يظهرون ولو بصورة باهتة .**

ميشيل : يقول البعض ان أبطـال بللو أكثر التصاقا بالحياة من أبطال **همنجواى** ، أما أنا فعلى العكس من ذلك .. أرى أنه اذا وجد انسان لايهتم بالانسانية فهو هرزوج .. انه لايهتم الا بنفسه .

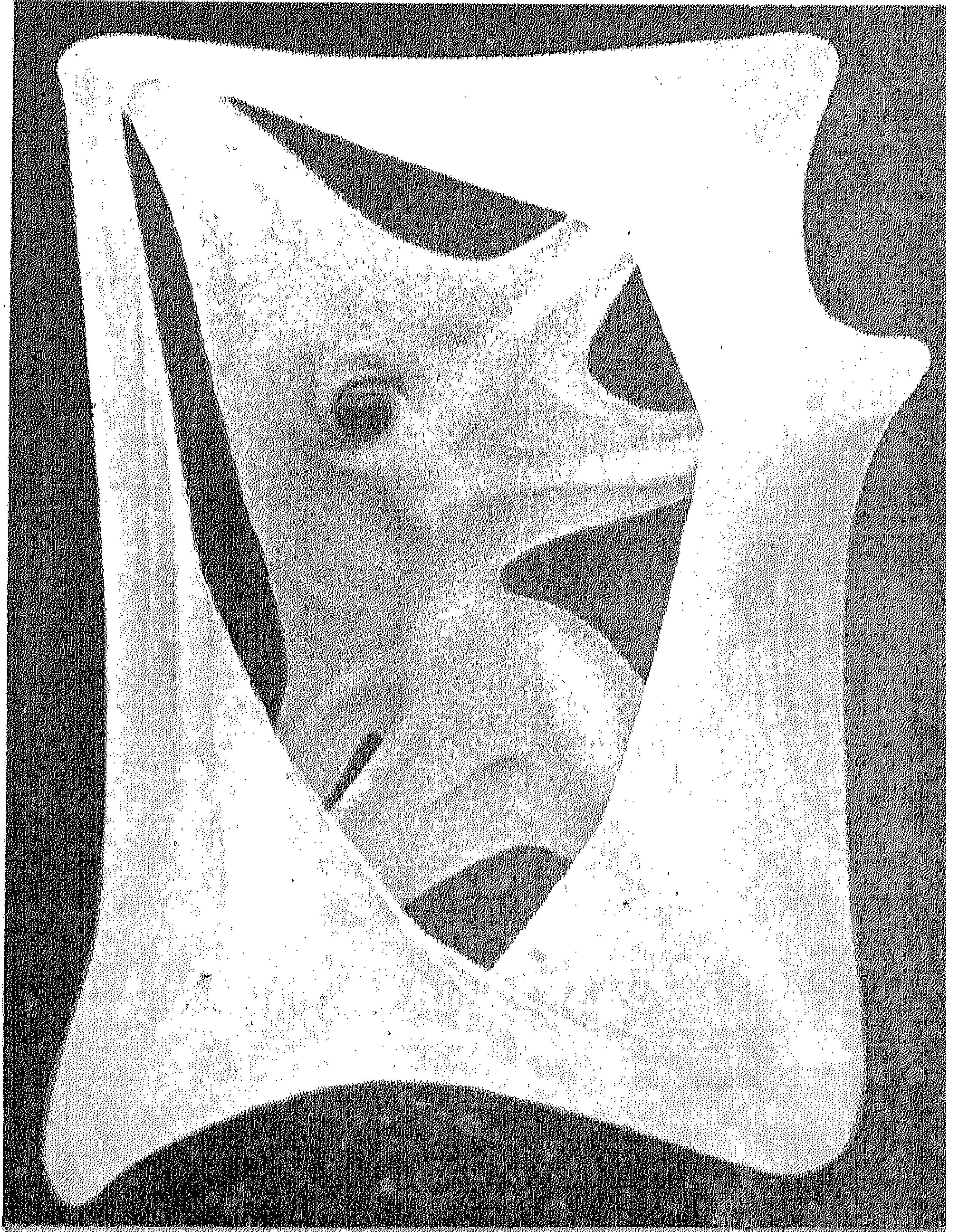
مكارثى: وانا أرى العكس ، فشخصية بللو تفيض بالحياة والحب والانسانية أكثر من أية شخصية من شخصـيات همنجواى ، تلك الشخصيات العابثة أو الضائعة او التى تلوذ بالفرار .

صحيح أن هرزوج يفكر فى نفسه كثيرا وصحيح انه يهتم بنفسه كثـيرا ولكن لا ننسي أنه حريص على الاتصال بكل الناس بالاحياء والموتى عـلى السواء ، وهو الى جانب هذا كـله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة وهو لم يمت ولكن قتله العذاب وأنهكه الصراع .

سمير محمود

ميليس يونانا ..

فقيد الفن التشكيلي

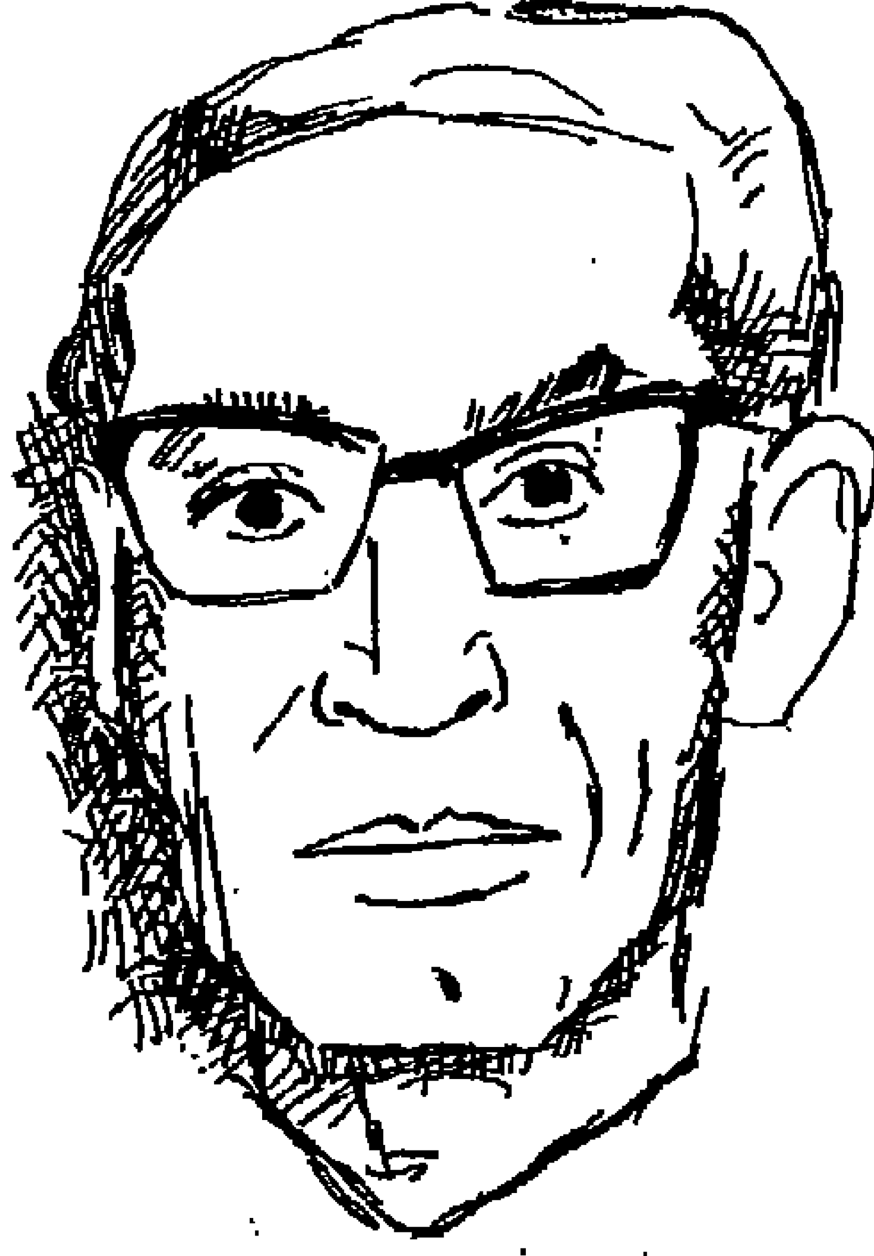


رحلة البحث عن المجهول ١٩٥٨

سطور من حياة الفنان ..

- ولد فى المنيا عام ١٩١٣ .
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا حينما كانت بشارع خلاط بشبرا عام ١٩٢٩ .. وتخرج فيها عام ١٩٣٣ .
- اشتغل بعد تخرجه بالتدريس فى طنطا وبورسعيد والزقازيق واستمر حتى استقال من الوظيفة عام ١٩٤١ .. ووضع خلال تلك الفترة كتابه « غاية الرسام المعاصر » .
- عمل رئيسا لتحرير « المجلة الجديدة » بين عامى ١٩٤٢ – ١٩٤٤ .
- تفرغ لفن التصوير والترجمة والنقد بعد ذلك حتى رحل الى باريس عام ١٩٤٧ واقام بها عشرة اعوام وتزوج خلالها هناك وعمل سكرتيرا لتحرير القسم العربى بالاذاعة الفرنسية .
- فى عام ١٩٥٧ عين بالقاهرة مديرا للشئون الفنية بمنظمة الشعوب الافريقية الآسيوية الى ان حصل على منحة التفرغ عام ١٩٦٠ .. وجدد له التفرغ حتى وفاته فجر ٢٤ ديسمبر الماضى .

رمسيس يونان ..



معارض اشترك فيها الفنان

- اشترك رمسيس يونان باعماله فى صالون القاهرة الشتوى بين اعوام ١٩٣٣ – ١٩٣٨ .
- صالون الفن الحر بين اعوام « ١٩٤٠ – ١٩٤٧ » .
- اقام معرضا خاصا بقاعة الليسيه بالقاهرة عام ١٩٤٧ .
- فى باريس اقام معرضه الخامس عام ١٩٤٨ .
- اشترك فى عدد من المعارض الجماعية فى باريس وفى عواصم اوروبية اخرى بين اعوام ١٩٤٩ – ١٩٥٢ .
- عرض اعماله بقاعة كولتورا عام ١٩٥٨ مع زملائه فى جماعة «نحو المجهول» .
- اشترك فى معارض الفنانين المتفرغين بمتحف الفن الحديث وقاعة الفنون الجميلة وقصر المانسترلى .
- قدمت لوحاته فى معرضين دوليين .. بينالى ساو باولو .. ومعرض بلغراد .
- فى يونيه ١٩٦٣ اقيم آخر معرض خاص لاعماله فى التفرغ وبعده اشترك فى عدد من المعارض العامة .

كمال الجويلى

كان لوقع الخبر أثر المفاجأة الحادة .. **بل الصدمة** .. فقد كان رمسيس يونان قبل رحيله عن دنيانا بيومين فقط يجلس مع أسرته فى قاعة الجامعة العربية يستمع الى المحاضرة الاولى **لرينيه ويج** عن الصورة فى العصر الحديث .. ويصغى بانتباه الى تحليله لصدمات الصور ..

كل مالاحظته فى تلك الساعة أنه كان شاحب الوجه .. بطىء الحركة على غير عادته ... قلت لنفسى : انه يجتاز مرحلة النقاهة ... فقد كان مريضا طريح الفراش طوال الشهر الماضى ...

وأمام مخيلتى تحركت صور من لوحاته الحزينة القلقة التى عاشت المأساة .. كان يغلفها الضباب فى اعوام وتصرخ بضراوة فى أعوام أخرى

أما أنا فأريد أن يعيش الناس فى الصدق .. ولدى بالفعل الوسائل التى تجعلهم يعيشون صادقين ، فلقد أدركت ماينقصهم ، وما ينقصهم سوى المعرفة ، وسوى معلم يفقه مايقول.

تذكرت ذلك الاثر العميق الذى تركه الفنان الراحل فى نفسى ذات يوم ... كان يعمل بالقسم العربى للاذاعة الفرنسية فى باريس وكان قد مضى على اقامته فى فرنسا ما يقرب من عشر سنوات .. وقع فى نهايتها العدوان الثلاثى على مصر .. **ومع بداية معركة بورسعيد طلبوا منه أن يذيع بيانات ضد بلده مصر فرفض وترك كل شىء له هناك وعاد .. لم تستطع الاعوام أن تبعده عن جذوره ..**

عاد الفنان الى وطنه يكتب ويرسم .. كلماته ولوحاته تعكس فلسفته القلقة وأحزانه الاسطورية ، ومخاوفه وقلقه ازاء الموت والحياة

صحبت رمسيس فى كل مراحل حياته الفنية روح الاساطير وأجواؤها المبهمة الغامضة التى تثير شعور الانسان بالرهبة من المجهول .. وانعكس هذا الاحساس بالمجهول من خلال التطلع المطلق الى الكون فى شموله ..

ولهذا يرى الكثيرون من المثقفين وهم يتأملون نماذج أعماله فى مراحلها المتعددة أن المرحلة التى تغلب عليها النظرة السيريالية – مرحلة التطلع الوجدانى نحو المجهول – **تتمثل فيها أخصب التفاعلات وأعمقها عند الفنان وهو يترجم بما يشبه الصلاة والعبادة الوثنية ، ذات نفسه بكل ما فيها من مخاوف وشجاعة معا ..**

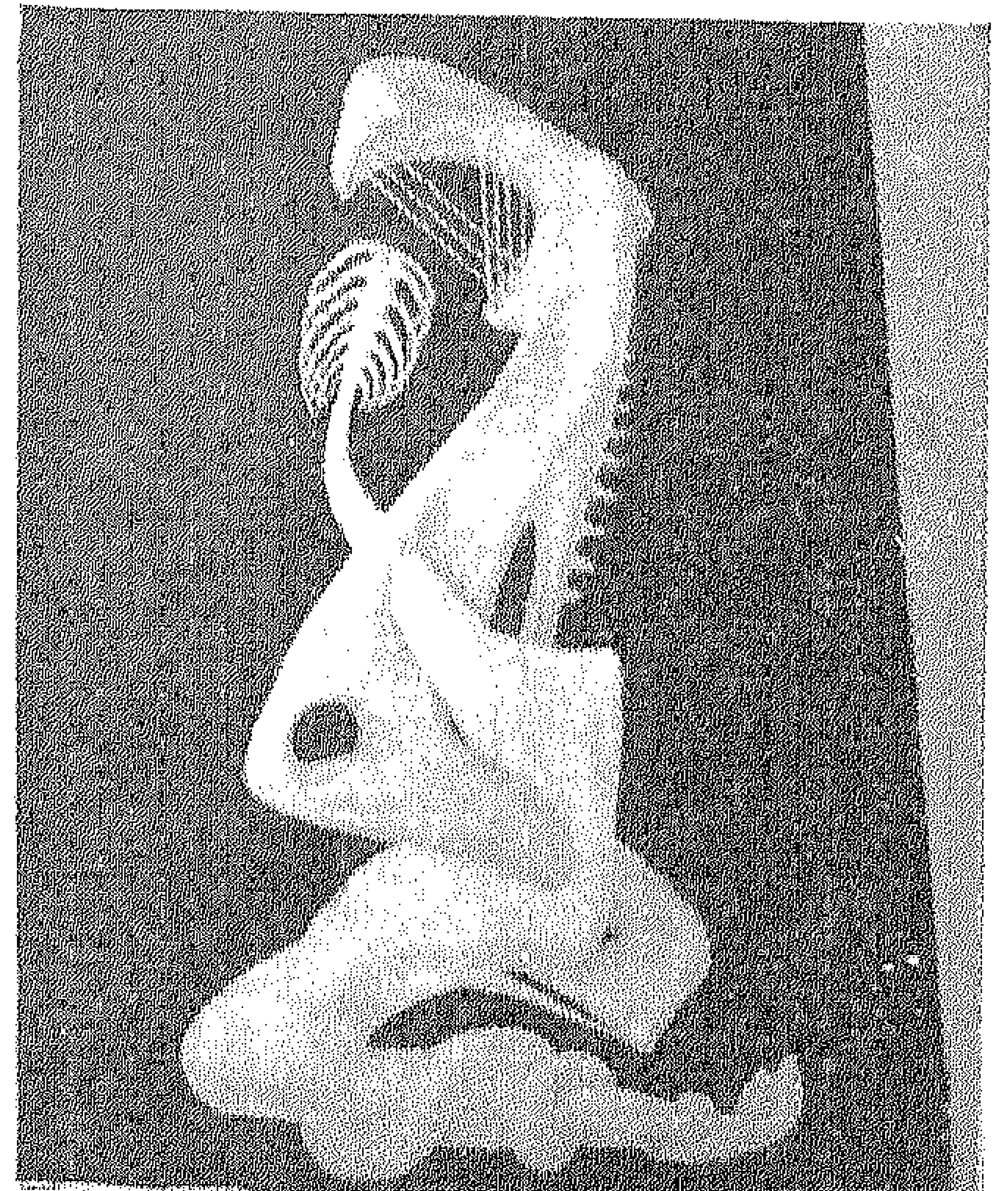
((**... الى الحركة ((السيريالية)) يرجع الفضل فى أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة ، والظاهر بالباطن ، والحكمة بالجنون ، والأوج بالحضيض ، والحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس الولهى المتعطشة التى تناهبتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق .**

غير أن هذه الاحلام والاشواق ، بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تطفأ ، لم تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوساوس التى أصبحت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليومى .

وهكذا عاد الانسان وجها لوجه أمام طلاسم الكون ، ولكأنه قد عاد الى حيث كان فى فجر الخليقة ، قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها ، وقبل أن يبتدع الأساطير التى تضفى على هذه الاشياء مغزى ومدلولا .

وهكذا لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة فى اطار زائف من الاشكال الهندسية المنسقة أو المجازات المستعارة . ولذلك نراه يعمد الآن الى تفجير هذه الاشكال ، عله يعثر تحت الانقاض على مادة الوجود الاولية وقسماته الخفية ..))

هنا وجدت طاقاته الابداعية الخلاقة ذلك الميدان الخصب للانطلاق .. ليحكى هواجسه ازاء الوجود والعدم فى غنائية متدفقة منفعلة ..



تكوين نحتى



اسلوب التعبير السيريالى
١٩٤٢

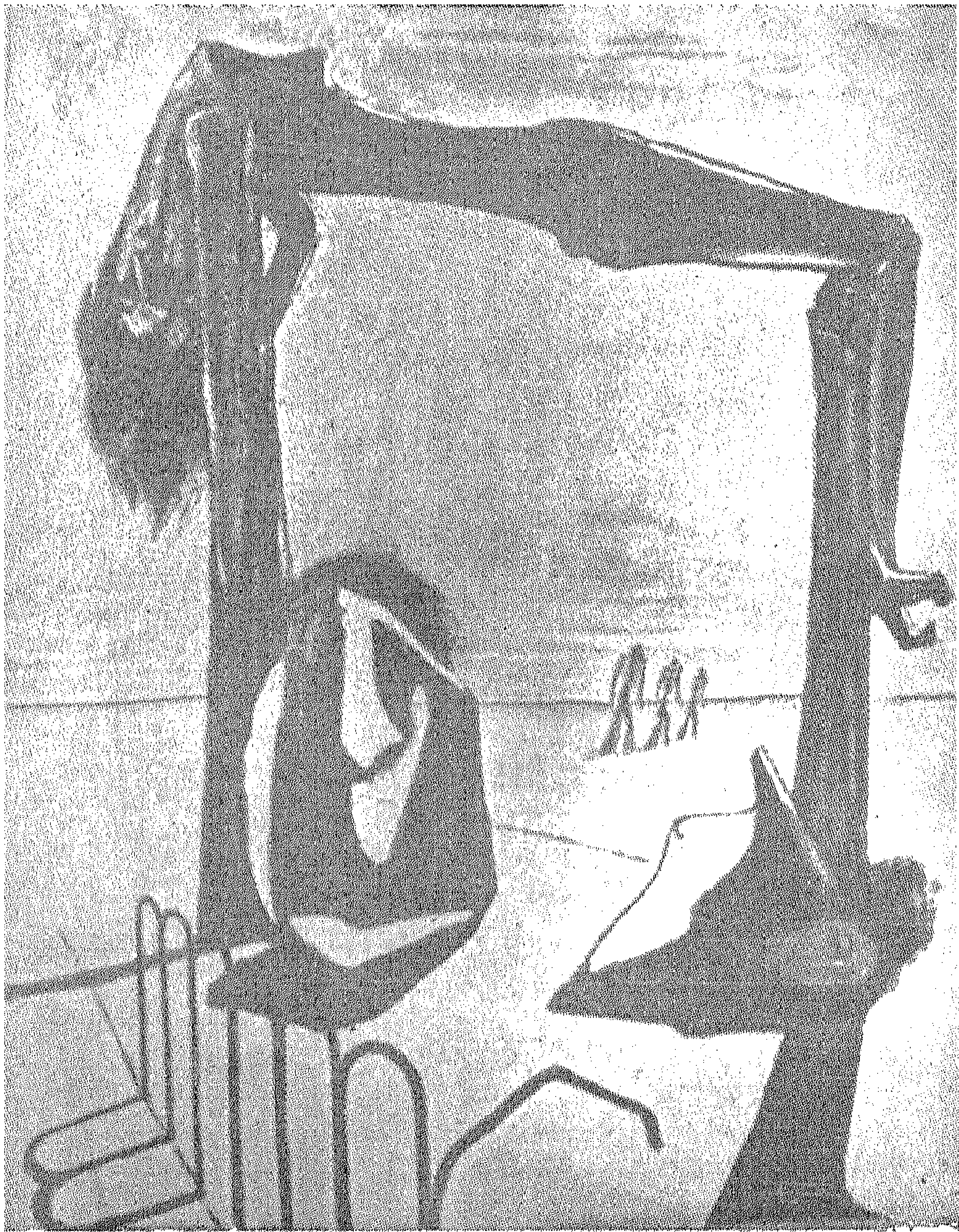
غنائية كانت تنشد الدفء والمشاركة بنقل رؤاها فى صيحة دامية .. صيحة وجدان نبيل يؤرقه القلق الحزين بينما تنشد أعماق ذاته الخلاص من كل أحزان وهموم الفلسفة فى ارتباطها بالميتافيزيقا ..

وعندما نقول ان رمسيس كان رائدا خلال الومضة الخاطفة التى عاشها فى تاريخ حركتنا الفنية المعاصرة ، **فانما يدفعنا الى هذا انه فتح لنا بالفعل آفاقا جديدة على ميادين الفن الحديث والمعاصر فى العالم** .. ولم يكن رمسيس مقلدا أو ناقلا لهذه الآفاق المتمثلة فى مذاهب واتجاهات ومدارس متعددة ، بل كان يلتقى بها من خلال رؤيته الفلسفية للانسان والحياة .. كان يعايشها ثم يستخدمها ويحاول السيطرة على تكنولوجيتها للتعبير بها عن ذات نفسه ..

كان يبحث باصرار عن أخصب أدوات التعبير .. كان يبحث بدأب عن اللغة التى تترجم وجدانه بثراء عريض ..

فهل وجد رمسيس ما كان ينشده من تلك اللغة .. ؟ انها أزمة الفن الحديث والفنان فى كل مكان من العالم مهما اختلفت مرحلة الحضارة من بلد الى بلد ..

لقد توقف طويلا عند التجريدية بعد مرحلته



المرحلة السيريالية
١٩٤٥

السيريالية .. واستمرت هكذا الى أن انتهت حياته القصيرة التى حملت هموم البشرية منذ ظهورهـا على الارض .. حملت قلق وأحـزان الآلاف وربما الملايين من السنين ..

اجتذبه التجريد واستوقفه فى آخر مراحل حياته بعد أن هدأت فى أعماقه فورة الانفعال والبحث الحمـاسى التى اتسمت بهـا مرحـلته السـيريالية الخصبة ، والعابرة اذا حسبت بقياس الزمن ..

ولكن لأنه كان جادا وصارما مع نفسه فى كل ما يفعل ، فقد بقيت معه فى كل مرحلة من حياته الفنية كل خبراته السابقة ـ وبشـكل ظاهر وملموس ـ فان تجريدية رمسيس تعانقت مع ما بقى فى دعاء ذاته من تجارب السيريالية ولغتها .. وعششت فى ثنايا وجوانب لوحاته التجريدية العـديدة التى تمثـل فترة التفرغ ، كخيوط نسيج رقيق شفاف . يغلف كل رؤاه الجديدة ، وان كان لا يبدو مباشرا ولا يصدم العين ولا يطغى على الاطار الجديد للرؤية الفنية الفلسـفية الاسطورية عند الفنان ..

فى احد معارض التفرغ بقصر المانسترلى .. وكان ذلك منذ نحو ثلاث سنوات ، وقفت معه

طويلا أتأمل أعماله .. ثم سألته فجأة ، هل يمكن أن تحدد مدرسة بالذات لتطلعك الجديد . ؟

وهنا أخذ يحدثنى بصفاء كامل عن مدرسة باريس ووقوفها عند التجريد والدائرة المغلقة التى تجد نفسها محاصرة فيها اليوم .. واستطرد الفنان ، **اننى أبتعد عن تلك الدائرة ولكنى لا أدرى .. الى أين يقودنى عملى الجديد؟**

وأحسست وقتها المتمرد على الواقع .. كان ثائرا على الحضارة المعاصرة وخلق لنفسه عالما من الخيال .. وكان يحاول – بريشته – ان يكتشف لنفسه اسرار الكون. وأسرار الموت والحياة .. وانعكس هذا فى كتاباته الفلسفية فى النقد ..

((... ان العلم الحديث ليقامر بالعقل سعيا فى التوصل الى مالا يمكن أن يتصوره عقل ، وان الفلسفة الحديثة لتقامر بالمنطق شوقا للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وان الفن الحديث ليقامر بالصور والرموز والأسماء أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى اليه لغة من اللغات ... وهذا التحليق وهذا الغموض وهذا الانطلاق : هذه الحريةالتى ربما لم تكن الا وهما من الاوهام، هى كل ما يستطيع أن يفخر به الانسان)) .

والحق أن أعماله فى فترة التفرغ يبدو للمشاهد منها لأولى وهلة أنها تنحو فى اتجاه المدرسة التجريدية .. ثم تلمح العين بعد هذا أن تلك الاعمال تأخذ طريقها فى أحد منعطفات التجريد ، ثم تتوقف لتضيف الى سماتها لمحة من الرمزية السيريالية .. ولمحة من التعبيرية .. ثم ومضة من التلقائية الانطباعية ... ويخرج العمل آخر الامر بقسمات تبدو خاصة تماما تميز شخصية صاحبها الفنان . أو تتميز هى بتلك الشخصية .. بكل مقوماتها وفلسفتها وشرودها وتطلعها .. تريد أن تعكس كل مايهدر به وجدانها من أحزان وآلام ومثاليات وطموح غامض لا تستطيع أن تمسكه عند حدود ..

ومن خلال النظرة الموضوعية المتأنية يتضح للعين الفاحصة أن خليطا من الفلسفات الميتافيزيقية ينعكس ويدور ويصب نفسه على اللوحة أو يصبه الفنان بشحنة انفعالية لا تهدأ فى كل أعماله التشكيلية ..

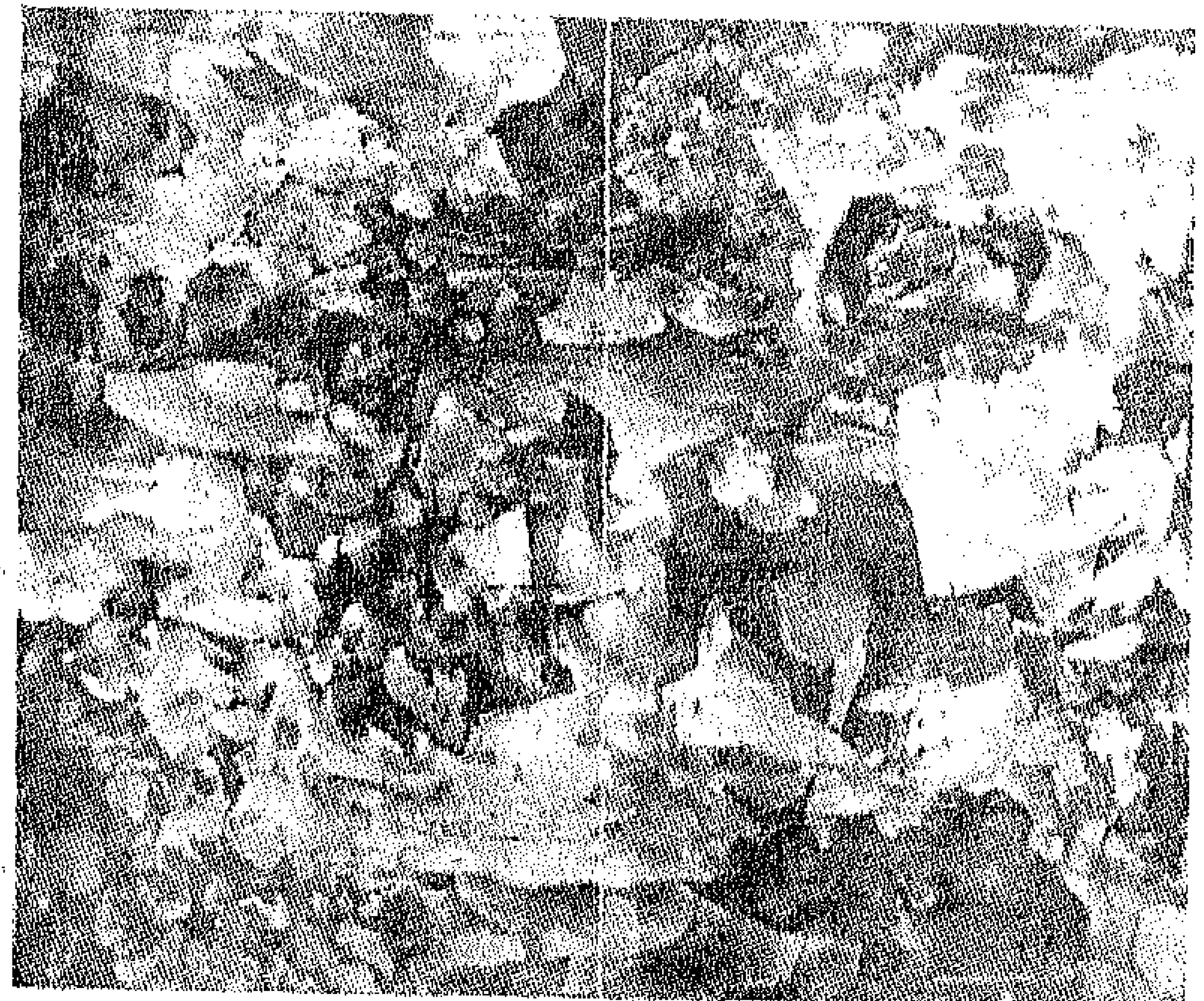
وهو يدافع بكلماته وأعماله دفاعا حارا عن الفلسفة التى تقاوم النظرة الواقعية المباشرة للفن ..

ولكن دفاعه بالكلمة نراه أكثر استطرادا واتساعا وتركيبا من دفاعه الذى يأتى عن طريق انتاجه الفنى المباشر .. عن طريق لوحاته الزيتية .

((فى كل لوحة فنية عنصران جوهريان قد نسميهما : القالب والمضمون ، أو النظام والخيال ، أو العقل والعاطفة ، أو الحكمة والوجدان . ونفضل نحن أن نسميهما : العنصر ((المعمارى)) والعنصر ((الغنائى)) .

وقد يكون ((المعمار)) جليلا شامخا كالهياكل والجبال ، أو رشيقا مرهفا كالسيقان والاغصان، أو متجهما طاغيا كالموج المحتدم ، أو حلزونيا كالقواقع والاعاصير ، أو متفرعا متشعبا كالاعصاب فى جسم الانسان ، أو متلويا متسلقا كاللهب المندلع ، ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى الا انهار وتفتت .

وقد يكون ((الغناء)) رزينا رصينا كما فى الفن الكلاسيكى ، أو عاطفيا شجيا كما فى الفن الرومانتيكى ، أو مترنما طروبا كما فى بعض



اسلوب التعبير التجريدى
١٩٦٢

آيات الفن التأثرى ، أو صاخبا مجلجلا كما فى الفن الحوشى ، أو عارما فاجرا كما فى الفن السيريالى ، ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى الا وحكم عليه بالعقم والاجداب .

((ولابد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجا ، كما يتفاعل عنصرا الفحولة والانوثة ، ((فالمعمار)) دعامة ((الغناء)) ، و ((الغناء)) تجاوب الاصداء بين رحاب ((المعمار)) .

ولابد من ((العشق)) كى تتحقق هذه المعجزة، فبدونه لا يكون الرسام فنانا ، وانما مجرد ((صانع صور)) لا تنطق ولا تنبض ..))

والذى لا يجادل فيه أحد من المنصفين رغم ما قد يكون لديه من اختلاف فى وجهة النظر الى تلك الاعمال ، هو **أن رمسيس قدم طاقة فنية خلاقة كبيرة اذا قورنت بطاقات وأعمال المصورين المحليين المعاصرين ..**

هذه الطاقة دخلت فى سراديب اللاوعى .. وهى تجربة اشترك فيها عدد كبير من مشاهير الفنانين الاوربيين فى هذا العصر الحديث .. فى محاولة للجمع فى موازاة بين ما يعطيه الشعور واللاشعور فى وقت واحد ..

ولهذا كان يرفض الفنان أن يسمى أعماله بالتجريدية .. بل كان يرفض — فى فترة التفرغ الاخيرة — أن يضعها فى اطار مدرسة من المدارس

معرضات جديدات



فتاة تقرأ للفنان ماتيس

بمناسبة الاحتفال بالعيد العشرينى لاتفاقية التبادل الثقافى بين فرنسا وبلجيكا ، افتتح فى بروكسل معرضان جديدان للفن التشكيلى ، أولهما عن ((الفن الفرنسى من دافيد الى ماتيس)) وقد أقيم بمعرض الفن الحديث ، والآخر عن ((الفن الفرنسى من ماتيس الى ماتيو » وقد اقيم بقصر الفنون الجميلة .

هذا ويتناول المعرض الأول الفن التشكيلى الفرنسى فىمرحلته التقليدية الكلاسيكية ، بينما يختص المعرض الثانى بتقديم لوحات تمثل المرحلة الجديدة فى فن التصوير وتضم هذه المرحلة أعمال عشرين فنانا من الرافضين للفن التقليدى .

وهكذا يسهم المعرضان فى تقديم صورة كبيرة وواضحة للفن الفرنسى فى مجال التصوير ، قديم هذا الفن وحديثه على السواء .

التى تميز حلقــات الفن الأوربى الحـديث أو المعاصر .. فقد أدرك الفنان بذكاء أن كل هذه المدارس والاتجاهات انما تلمع لتخبو بعد قليل من الزمن .. وانها تنتهى الى أن تصبح مجرد محاولات للتجديد فى الشكل .. أو انها على الاكثر محاولات ارتيادية يائســة للخروج من مأزق القصـــور الذاتى لطبيعــة أى فنى ووقوفه ـ بالطبيعة ـ عند حد لا يستطيع أن يتخطاه..

هنا تختلط المثاليات الغامضة المبهمة بالقدرات الفعلية عند الفنان .. فيرسم لنفسه عالما خاصا .. ويرى فى أعماله صورا وايحاءات ومقومات لا يمكن أن يدركها بالكامل غيره .. ولا يقترب منها سوى هؤلاء الذين يقفون قريبا من فلسفته ونظرته الى الوجود والعدم ..

وقد يبدو هذا التهويل فى الرؤيا الذاتية من خلال التســميات التى يضعها الفنان الحديث لاعماله .. ومن خلال الكلمات المجنحة التى تحلق وتطير فى سماء المجهول ، ويخيل معها للانسان انه يرى عوالم ســحرية عجيبة هى مزيج من ذكريات الاساطير المغلفة بالسراب ..

ان أعمال رمسيس ارتبطت بالمشاكل الفلسفية المعقدة التى يضعها بعض المفكرين أمام أعينهم وهم يتطلعون الى الحياة فى شمولها العريض .. انها آثار باقية تعكس الحزن .. والمأساة ..

((كمال الجويلى))

وقد تصدر مدخل المعرض الذى خصص للفن الحديث لوحة دافيـد المشهورة جدا ((مقتل مارا)) ، ذلك الفنان الذى نفى الى بلجيكا فى الفترة ما بين ١٨١٥ ـ ١٨٢٥ حيثمات هناك غريبا عن دياره ، أما قصة هــذه اللوحة الشهيرة التى تمثل مقتل مارا (١٣ يوليو ١٧٩٣) صديق الشعب (وبالمناسبة يقدم المخرج جون تاسو فى هــذه الايام على مسرح ساره برنار مسرحية الكاتب الالمــانى المعاصر بيتر فايز (مارا ـ ساد) والتى تدور حوادثها حول حيــاة البطل مارا وقصة استشهاده) فبعد مقتل الثائر العظيم بساعتين كان الفنــان الكبير دافيد يقف امام جثمانه يرسم تخطيطا سريعا للمشهد الأليم الخالد ، وبعد ذلك بقليـــل استكمل الفنان أروع لوحاته على الاطلاق ، لأنهـــا كانت أصدقها من ناحية ولم تكن مجرد نقل رائع لمشـــهد اليم بل كانت نقلا لأحاسيس شعب بأسره وحزنه على مقتل احد ثواره .

ومن أهم اللوحات التى عرضت فى المعرض لوحات لانجر وعــدوه اللدود دى لاكروا ثم كوربيه وكورومن انصــار المذهب الواقعى ثم رينوار وجوجان وسوراه وديجا من رواد المذهب الانطباعى ثم ليجيه وفلامنك ودونجان من انصــار التكعيبية وأخيرا يجىء الفنان الكبير ماتيس مشكلا فى نهاية الرحـــلة قمـــة الفن الفرنسى فى التصوير .



موت مارا للفنان دافيد

حلاوة زمان

ومسرح الشعور



ان تناولنا لعمل من أعمال **الدكتور رشاد رشدى** المسرحية يجب أن يبدأ بادراكنا أن نوع المسرح الذى يكتبه يختلف بدرجة كبيرة عن المسرح المألوف — عندنا على الأقل . ويكفى هذا الاختلاف فى أن منطلقه الى المسرح ليس حبكة تحبك أو قضية تحل أو تترك بغير حل أو حدثا ضخما يقلب حياة الناس رأسا على عقب ، بل على النقيض من ذلك يتخذ رشدى منطلقه من لحظات الشعور العابرة فى حياة شخصياته بحيث يمكن القول بأنه يستهدف خلق تجارب شعورية انسانية تحل فيها المفارقات البسيطة محل الصراع الحاد التقليدى فى المسرح ، وتنزوى الأحداث الضخمة بعيدا لتبرز تفاصيل من الحياة اليومية تقرر مصير الشخصيات ، وعندما تتراكم هذه اللحظات فوق بعضها البعض تتبدى أمامنا صورة كاملة لحياة لا نهتم بمظهرها الخارجى بقدر ما نهتم بما فيها من الداخل ، ولهذا فهى لاتخاطبنا بصورة مباشرة زاعقة ، بل تتسلل الى داخل نفوسنا تربت عليها وتسويها لتعيد لنا السكينة التى نفتقدها فى حياتنا نحن اليومية وتعيد الينا الفرحة التى ننساها وسط مشاغلنا العديدة : فرحة التعرف على **نفوس انسانية ، فلا شىء يسعد الانسان قدر تعرفه على انسان آخر فيجن حوله من البشر ، عندئذ يحس انه ليس وحيدا فى غابة كثيفة من المصالح والأطماع والصراع من أجل لقمة العيش ، بل فرد فى أسرة انسانية كبيرة يستطيع ان يطمئن على نفسه وسطها .**

فاذا تناولنا انتاج رشاد رشدى المسرحى فسنجد انه فيما عدا « **الفراشة** » ، باكورة أعماله ، والتى التزم فيها خط التطور التقليدى فى الشخصية محور الحدث ، رغم أنه لم ينس أن يردد هذه الشخصية الاساسية على مستويات مختلفة ، سوف نجد أنه يركز ، لا على خط صاعد للحدث بصورة رأسية وانما على خلق وحدة قيمية أساسها الموازاة والتضاد فى عزف موتيفات متباينة ، تصنع بتباينها تناغما كليا فى النهاية **وذلك لأنه يعزف هذه الموتيفات ، كما فى الموسيقى على مقام واحد ، هو أساس الوحدة التى يبنيها ..**

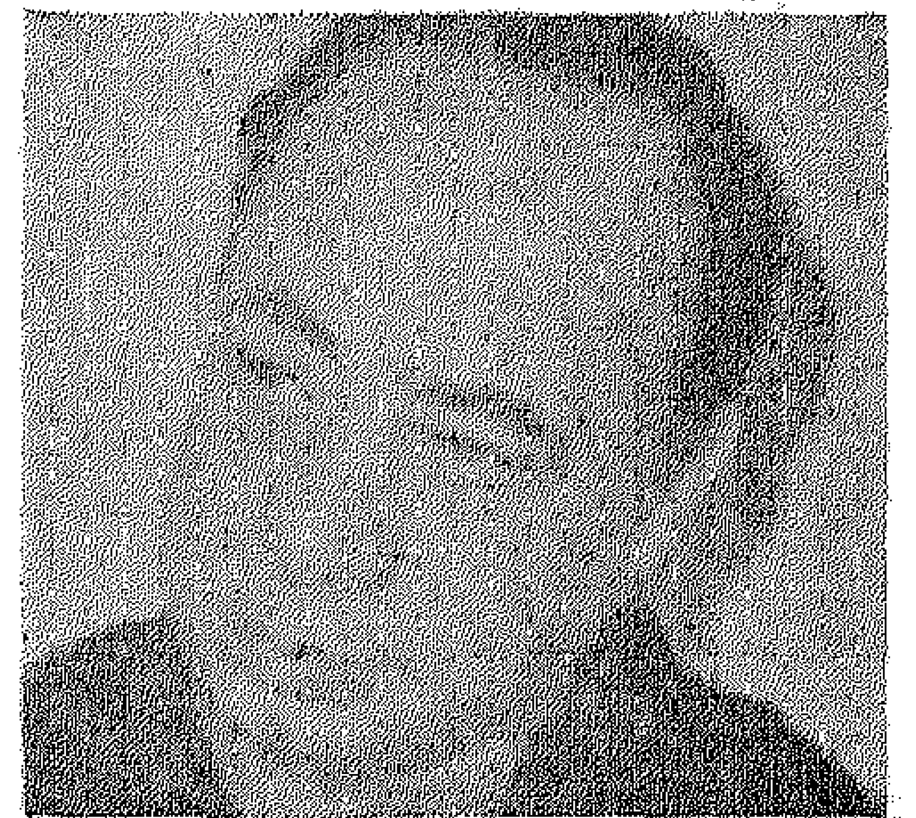
فالقيمة هى التى تنتظم الشخصيات وهى التى تنتظم الأحداث ، وليس الفكرة أو المشكلة التى يبحث لها المؤلف عن حل ، كما يفعل مسرح الفكرة . ولذلك فنحن لايمكننا بسهولة استخلاص فكرة أو مضمون معين يفصل عن بناء المسرحية ككل ، فان فعلنا ذلك لفقدنا المتعة بالتجربة الانسانية التى تؤديها المسرحية ، ولحولنا مسرحياته الى مانيفستات تثبت أفكارا معينة وبذلك نخنق الحياة فيها تحت لافتات قد تفيد هواة التصنيف والاستسهال ولكنها لا تفيد هواة الحياة ، ولا تسمح لنا كما قلت من قبل بالتعرف على نفوس انسانية أخرى ، وبذلك ينتفى أهم عناصر الفن .

لم أتعرض فيما سبق بالتفصيل للبناء المسرحى أو للتكنيك عند رشاد رشدى لأن غرضى الأساسى كان البحث عن نقطة **الالتقاء** فى مسرحياته ، وأعتقد اننى قد حاولت الوصول الى نتيجة عامة وهى أن **المنطقة الدرامية التى يعمل فيها الدكتور رشاد رشدى هى تلك الكائنة داخل الذات وانعكاس العالم الخارجى أو الخلفية الاجتماعية على هذه الذات من خلال رحلة يبحث فيها كل فرد عن ذاته سواء كان بالمجابهة الخارجية لقوى معادية أو بالمجابهة الذاتية للنفس ومحاولة اعادة تركيب صورة للذات تناسب الفرد وتتصالح مع صورة مثالية أخرى للخلفية الاجتماعية .**

وطبيعى ان الأفراد فى هذه المرحلة لا يمكن اعتبارهم من الأسوياء بحال من الأحوال أولا لأن فكرة النفس السوية مرفوضة علميا . وثانيا وهذا هو الأهم هو أننا نتعرف على هؤلاء الأفراد فى مرحلة معينة يحاولون فيها الوصول الى حالة سوية ومن ثم كان من المستحيل أن يكونوا أسوياء . ويؤدى بنا هذا الى الحديث عن أحدث مسرحيات رشاد رشدى وهى « **حلاوة زمان** » لنحاول أن نتبين موقعها على هذه الخريطة المبدئية لمسرح **رشاد رشدى** .

فى « حلاوة زمان » نجد عددا غير قليل من الشخصيات غير السوية ، وهى غير سوية بدرجات تتفاوت حسب علاقة كل منها بماضيها ، بالأحلام التى كانت تحلمها فى الماضى ، بصورة الذات المثالية التى أرادت تحقيقها وفشلت أو لم تتمكن من تحقيقها على الوجه المرضى ، **الماضى هنا فى هذه المسرحية تحول الى قدر ، كما قال الدكتور رشاد رشدى فى حديث له بمجلة المسرح** ، فاذا تناولنا الشخصيات كلا على حدة ربما وصلنا الى درجة أكثر من الوضوح فى فهم أبعاد التجربة الانسانية فى « **حلاوة زمان** » .

ولنبدأ مثلا **بكروان** الذى أعتقد أنه من أهم الشخصيات بل يكاد يتساوى مع **شاكر بك** فى كونهما محركى الأحداث وهما يعلقان لكل فى حدود تجربته الخاصة على ما يدور فى المسرحية ويعطياننا ما يمكن أن نفتقده من معان لما يحدث أمامنا .. عم كروان يبيع حلاوة زمان ولكنه ليس مجرد بائع للحلاوة ، فهو مرتبط بأسرة



د . رشدى

المحامي الاقطاعي **زيدان بك** منذ شبابه حين كان يعمل خفيرا لديه ... وعندما يدخل الى المسرح ، بعد أن نستمع الى ندائه التقليدي الذي يقوله بصورة غير تقليدية حين يقاس بكلماته **« حلاوة زمان ياوله ، حصان للبنت ، عروسة للجدع ، بس حاسب لا تقع»** وهو يعكس هذه الكلمات لانها ترتبط بتجربته الخاصة التي يحكيها لنا حين يدخل الى المسرح :

كان مريضا يوم ولد **وحيد** ، ابن زيدان بك ، حين دخل عليه أحد أصدقائه ليعلن له وهو يبكي أن زوجته ، زوجة كروان ، **شهيه** ، قد هربت مع أحد العمال وأخذت معا ابنتهما **عزيزة** ، ورغم أن المسرحية لا تقول لنا بصراحة ان كروان تعلق بوحيد منذ يوم ولادته واعتبره ابنا له عوضا عن عزيزة التي فقدها ، الا اننا يمكن أن نستنتجه ، فالعروسة التي يحملها وحيد معه طوال الوقت والتي يتعلق بها تعلقه بالحياة ، اسمها عزيزة ، هكذا سماها كروان فيما أظن وظل يعاملها كابنته حتى تجسد الوهم أمام وحيد وتحولت العروسة أمامه الى بنت صغيرة ، شريكة حياته ، تنمو معه حتى انه يتزوجها قبل نهاية المسرحية ويناجيها طوال الوقت ويحاسبها على تصرفاتها لدرجة اتهامها بالخيانة حين يخطفها شاهين أول مرة، ونعود الى كروان لنجد أنه يتمسك بالماضي ، يتمسك بكون شهية زوجة له ويرفض الاستسلام للواقع الحاضر المؤلم وهي انها قد خانته وهو يحلف مثلا بالطلاق عند ما يقنع بهية بأن تبقى :

كروان : لا الليله ولا بكره ، ولا بعد بكره ، على الطلاق ما انت مسافره (للجميع) أنا لسه ماطلقتش شهيه. موش هاطلقها ابدا . ها تفضل طول عمرها مراتي غصب عنها . موش هاتتجوز غيري لغاية ما تموت والا اموت أنا .

وكروان حين يحكي حدوتة لوحيد ينتقي قصة تعكس مباشرة حكاية مع شهية وعزيزة ، مع تركيز أكثر على عزيزة ، ومع تمنى أن تكون زوجته شهيه مثل بدر البدور التي تمثل قمة التضحية ولا تهرب من حبيبها قمر الزمان لا عندما يصاب بمرض فقط أو حتى اذا تحول الى حجر .

نفس الشيء ، يفعله **شاكر بك** ، هو الآخر يعلق بطريقة غير مباشرة سواء بقصته الشخصية أو بتدخله في الحدث ، يعلق على الأحداث ويعطيها ظلالا أخرى من المعاني **تزيد المسرحية خصبا وثراء وتحولها الى جسم مشبع بالايحاءات غير المباشرة** . فشاكر له أيضا قصة حدثت منذ عشرين عاما . كان مهندسا للري في السودان وحدثت له تجربة مع تمساح كاد يلتهمه لولا أن أنقذه الكشافة السودانيون . ومنذ تلك اللحظة تجمد شاكر عند هذه التجربة وسجن في سجن الفكرة الثابتة فكرة ان التماسيح سوف تأتي عليه وفكرة أن التماسيح هي الشر الوحيد أو هي المسئولة عن كل مافي العالم من شرور ، ويزداد جنون شاكر زيادة مطردة مع أحداث المسرحية . انه في الفصل الثالث يحبس كل أصل البيت معه في عالمه المجنون ويهيب بهم أن يصطادوا التماسيح ، أن يقفوا الى جواره ، لأن الشر في العالم كثير

أما **نادية** ، فهي سجينة من نوع آخر ، انها تريد كمال لنفسها ولا يستطيع هو بمفرده أن يفعل شيئا ازاءه ... وحين يتصور في نهاية المسرحية أنه قد قضى على التماسيح ، فانه يكون قد وصل الى قمة جنونه ، لأنه جسد الأوهام وقضى عليها ، ومع ذلك أيضا يظل شاكر هو الآخر خارج منطقة الأحداث المباشرة على المسرح لأنه سجين في عالمه الخاص، سجين تصوراته التمساحية .

أما **يحيى** ، صديق شاكر ، فهو يعاني من عقدة أخرى لا تقل عن عقدة شاكر وان اختلفت نتائجها ، فهو رغم أنه بلغ الستين من عمره الا انه مازال يعيش ماضيه حين كان زيرا للنساء ويتصور ان الشيء الوحيد الباقي هو الشباب ، في حين انه ربما كان الشيء الوحيد الذي فقده ، **ورغم ان دور يحيى في المسرحية دور فرعي ، الا انه يلقي الضوء على القيمة العامة في المسرحية وهي علاقة الحاضر بالماضي .**

ثم نصل الى **وحيد** الشاب الذي توقف نموه العقلي عند الخامسة من عمره لنجد أنه **يعطينا ما يسمى بالتلخيص الموضوعي لقيمة المسرحية ،** بل تكاد علاقته بعزيزة تشكل الموقف الاساسي في المسرحية بصورة مجسدة، فهو قد أصيب بالصرع في طفولته وتجمد نموه العقلي وبسبب هذا التجمد وربما أيضا كنتيجة لهلوسات كروان تجسدت أحلامه بل وحياته كلها في عزيزة ، التي تجمدت هي الاخرى أو توقف نموها ، وهذا التشابه الكيفي بينهما زاد من ارتباطه بها وأصبحت هي لديه صورة ذاته لايحيد عنها ولا يطيق ان يستغنى عنها للحظة واحدة ... **ولعل رشاد رشدي لم يكن واعيا تماما بهذه النقطة ، الا أن جعله حدث الفصل الاول يدور كله أو معظمه حول وبسبب عيد ميلاد وحيد وتجميعه للأسرة الاقطاعية كلها حوله يوحي بصورة غير مباشرة أن الاسرة كلها سجينة تصورات معينة ، أنها قدرة مشلولة لانها غير قادرة على التطور أو على النمو وهذا الايحاء يتجسد فعلا في الفصل الثالث حين يحبس شاكر في أزمة جنونه افراد الأسرة كلها ولا يسمح لأحد بالخروج.**

وحتى **شاهين** المالك الصغير المنادي التفكير ، سجين هو الآخر في فكرة ثابتة ان لكل انسان يبحث عن كنز

مشهد من المسرحية

ويفنى عمره فى محاولة العثور عليه ، وقد كان يمكن لهذه الفكرة أن تشفع له وأن تخفف من انتهـازيته لو لم يتلخص هـذا الكنز لديه فى الثروة والمال ، وهو طوال المسرحية يريد أن يخطف شيئا ، أى شىء ، معتقدا أن هذا هو حقه الطبيعى والشرعى فى الحياة فهو قد اشترك فى عملية رهن أرض الفلاحين مع زيدان بك ونادية وكمال، واشترك فى قتل الارض لانه يعتقد ان من حقه، طالما توافرت لديه «الشطارة» اللازمة أن يحصل على ٢٥ فدانا فى مقابل ثمن بخس ، وهو على استعداد لأن يفعل أى شىء فى سبيـل هذا الهـدف ، لامانع من الغش والسرقة واتهام الفلاحين ظلما بالسرقة ، بل ولا مانع من أن يقوم فعلا بخطف عروس وحيد ، عـزيزة ، التى يضع فيها مصاغا ونقودا حين تفشل مؤامرته مع شريكيه لسرقة أرض الفـلاحين وذلك بسبب جبنه الشـديد ، الذى يجعله يهرب عند أول بادرة خطر .

أما ناديه فهى سـجينة من نوع آخر ، انها تريد كمال لنفسها ، ولا يهمها شعور كمال ولا تهمها الارض الا كوسيلة للحصـول عليه ، ويكاد دورها فى المسرحية يكون مقصورا على الارض أولا عنـدما كانت مطمئنة الى وجود كمال بجوارها ، اما حين تصل الدكتورة بهيه الى البيت وحين تحس نادية ان كمـال يكاد يفلت من بين يديها ، فانها تحول جل اهتمامها اليه لدرجة أنها تعرض نفسها عليه فى أكثر من موقف .

ورغم أن كمال مهندس الرى الشاب ليس سجينا ، فانه أيضا ليس حرا وهو ليس حرا لأنه اختار الطـريق الخاطئة لتحقيق ذاته ، فهو يريد أن يساعد الفـلاحين ، أن ينتشلهم من فقرهم وتأخرهم الشديد ، وهو قـد نسى مشروعا كان قد أعده عقب تخرجه من الجامعـة يجعل الارض جنـة ، واستسلم للمشاكل العاجلة وظن أنه باشتراكه فى رهن أرض الفـلاحين سوف يساعدهم ، وبذلك يشترك دون وعى فى سرقة الفلاحين ، لأنه لم يكن مخلصا لحلم شبابه الذى كان يتركز فى التغيير الجذرى لا فى الترميمات أو الاصـلاحات التى ان دعمت الخير الموجود ، فهو دعم بصورة أقوى للشر الموجود ... ويظل كمال يتخبط بين غيبته فى عمل شىء نافع للفلاحين وبين استسلامه للكسل وللسلبية حتى تصل الدكتورة بهيه ابنـة خالتـه وشريكة أحلام صباه وتظل تحـاول أن تجعله يفيق من هذا الاستسلام حتى يتنبه شيئا فشيئا لما يفعله وحين تتاح له الفرصة ، فانه على الأقل يبدأ فى هدم صرح الاقطاع المتداعى الذى اشـترك فى بنائه دون وعى ، وحتى يصل الى قراره بأن يخرج لملاقاة الشر بيديه بالعمل .

وفى جهة أخرى بعيدا عن مشـكلة الارض وعن تماسـيح شـاكر وشبق نادية تجاه كمال ، تستمع للحن ناعم حالم يلعبه على التوالى **رؤوف وفريده،** اللذان يمثلان على المستوى العـاطفى الانسـانى ، الجانب الأهم من التغير الذى أصاب شخصية كمـال ، والذى فضل رشاد رشـدى فيما يبدو أن يعطينا اياه بصورة غير مباشرة ، بعيدا حتى عن الشخصية : رؤوف الفنـان يحب فريدة قريبة صديقه كمال حبا مشبوبا لمدة ثلاثة أشهر أو اربعـة ، وفجـأة يخبو هـذا الحب لديه ، **وبدلا من أن يركز رشدى على النقطة التقليدية فى أمثال هـذه المواقف ، كأن تشكو الحبيبة المهجورة من هجر الحبيب ، فان الحبيب الذى لم يعد يحب هو الذى يشكو ويتألم لأنه فقد ما كان يملأ عليه حياته ولأن ضـميره يعذبه ولأنه لا يستطيع أن يمضى فى خداع الفتاة** ، وهو طوال المسرحية يحاول أن يهرب ، تماما كما كان يفعل دون وعى حين يتهرب من مشروعه الأساسى ، وتساعد هـذه التنويهة على القيمـة الرئيسـية فى اكمـال اللحن دون التعرض للملل الذى يمكن أن ينتج عن قصر العـزف على آلة واحدة أو مجموعة من الآلات المتشابهة .

ولعلنا لاحظنا أن المسرحية بهـذا الشكل تحتـوى على قدر كبـير من الأحداث والحكايات التى تبدو منفصلة ... وهى فعـلا منفصلة اذا التزمنا الواقع الحرفى ، أما اذا توخينا صدق الواقع الفنى ، فان هذا الانفصال يفيد أكثر كما يضر بالوحدة الفنية العامة للمسرحية ... فكل من الشخصيات، رغم كونها جزيرة منفصلة لها عالمهـا الخاص ، الا انها تشكل فى مجموعهـا وحدة جغرافية واحدة وتقع فى بحر واحد هو القيمة الأساسية وهى علاقة حاضر الانسان بماضيه ومدى اخلاصه له أو بعده عنه أو محاولة الهـروب منه ، وبهذه الطـريقة فان دور كل شخصية ينعكس على باقى الشخصيات دون أن نحس بذلك ودون مبـاشرة غليظة .

ورغم تشابك العلاقات فى المسرحية ورغم كثرة عدد شـخصياتها ، فان المؤلف يفلت من الغمـوض بطريقتين : **اولاهمـا أنه ألقى بالخطوط العـامة للحدث فى بداية المسرحية بحيث نعرف المشكلة الاساسية فى خـلال الدقائق الاولى من المسرحيـة وحتى نتيقن ان المسرحية ليست اساسا مشكلة أرض أو اقطاع ، بل هى مشكلة الانسان وراء هذا كله ، مشكلة النفس البشرية التى تختفى خلف الاحداث الخارجية** ، ولهـذا فان بناء الفصـل الاول يقابل الحركة الاولى فى السـيمفونية حيث يحدث ما يسميه الموسيقيون « عرض القيمة » ان لم يجانبنى الصواب فى التعبير ... أما الطريقة الاخرى التى أفلت بها المؤلف من الغموض فهى فى استطاعته أن ينقل نبض وايقاع الحياة اليومية عند أسرة مصرية فى الأربعينات أو فى الخمسينات الاولى أثنـاء فترة حافلة فى حياة هذه الأسرة وباعادة ترتيب تفاصيل هذه الحياة ، اليومية بالصورة التى قدمها ، أعطى لها معنى دون أن يحاول أن يتدخل بصـورة مباشرة فى الحدث ودون أن يقيم من نفسه واعظا ووصيـا على أخـلاقيات الجمهور ، بل ولم يحاول أن يدين أحدا من الشخصيات .

واذا كان لى فى نهاية هذا العرض التحليـلى لبعض جوانب مسرحيـة « **حلاوة زمان** » أن انقل انطباعا عاما عن المسرحية ، فاننى أعتقد أنها فى مجملها تحمـل بصـمات تأثر رشاد رشدى **بانطـون تشيكوف** وصـورة واضـحة ليس من أقل آثارها انهـا مسرحية مصرية تمـاما ، كما كانت مسرحيات تشيكوف روسية تماما .

فاروق عبد الوهاب

عبد الرحمن الرافعي وتاريخ مصر القومي

دكتور حسين فوزى النجار

● احياء المآثر التاريخية من تاريخ الوطن ، او ما يثير الطموح فى الأمة المصرية من تاريخ الأمم الأخرى ، كان بعض ما قامت به مدرسة مصطفى كامل لاثارة الوعى القومى فى الأمة ، وآمن الرافعى بهذا الاتجاه .

● اقدم عبد الرحمن الرافعى على ما لم يقدم عليه المؤرخون المدرسيون ممن احترفوا تدريس التاريخ فى الجامعة وفى غير الجامعة ، فحين قصرت جهود هؤلاء على المحاضرات الجامعية حمل وحده الجهد .

● وقد نجد الرافعى متأثرا الى حد ما بالنظرة الأخلاقية للتاريخ ، وهى النظرة التى سادت فى القرن التاسع عشر ممثلة للقيم الأخلاقية للمذهب الفردى ، الا ان الرافعى لا يتصدى للتاريخ كفيصل بين القيمة الأخلاقية بل يتخذه احيانا منبرا للوعظ والارشاد .

نشأ فى مدرسة **مصطفى كامل** الوطنية وتشرب مبادئها وأخلص لها وكان أكثر أبنائها ايمانا بهـا ووفاء لمثلها ، حين أنكر الناس هذه المبادىء ونسوا تلك المثل وانصرفوا عنها الى مدرسة **سعد زغلول** حين غدا سعد زغلول زعيما لثورة ١٩١٩ ، وكسفت زعامته كل زعامة حوله ، وآمنت الجماهير به ايمانا جعل قوله الحق مهما قال .

بين مدرستين

وكان الخلاف بين المدرستين عميقا ، لم تدرك الجماهير مداه ، لأن الجماهير لا تعنى عادة بالأسلوب قـدر ما تعنى بالمبادىء والغايات ، ولم يكن عليها خلاف بين المدرستين فالوطنية مبدأهما والاستقلال غايتهما ، **ولكن بينما اقام مصطفى كامل القضية الوطنية على اساس من القـانون ، اقامها سعد زغلول على اساس من الواقع** . واذا رفض مصطفى كامل الاحتلال البريطاني واعتبره انتهاكا لمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠ التى تتضمن اعترافا دوليا فضـلا عن اعتراف بريطانيـا بمركز مصر الخاص داخل الكيان العثمانى ، فان بريطانيا نفسها كانت تشعر بحرج مركزها فى البلاد ، وظلت تعترف بالسيادة العثمانية على مصر وتدعى أنها لم تدخل مصر الا لاقرار النظام وتوطيد سلطة الخديو ، واخـذت فرنسا تعترض على الاحتلال البريطاني وتقاومه حتى عقدت الاتفاق الودى مع بريطانيا عام ١٩٠٤ ، فاتجه مصطفى كامل بالقضية المصرية الى المجتمع الدولى والى فرنسا بالذات ، واذ واجه سعد زغلول الاحتلال كواقع فعلى ، فان بريطانيا كانت قد ألغت السيادة العثمانية على مصر واعلنت حمايتها لها ، ولم تعد القضية المصرية تثير فى المجتمع الدولى ما كانت تثيره من اعتراض على وضع بريطانيا فى مصر من قبل ، فاتجه سعد زغلول بقضية البلاد الى مؤتمر الصلح فى باريس ثم الى بريطانيا نفسها عساه يتفق معها على ما يحقق استقلال مصر الذاتى مع الاحتفاظ لبريطانيا بمصالحها التقليـدية فى البلاد .

كان لكل مدرسة واقعها الذى نشأت فيه وكان عليها أن تواجهه وفقـا لمـا يمليه عليها هذا الواقع ، فاذا سـلم سعد زغلول بمبدأ المفاوضات للوصول الى حل للقضية فقد رفضت مدرسة مصطفى كامل اى اتجاه للمفاوضات قبل ان تجلو بريطانيا عن وادى النيل .

ورغم اختلاف الظروف فقد ظل عبد الرحمن الرافعى وقلة اخرى بقيت في الحزب الوطني على مبادىء مصطفى كامل لا يبغون عنها حولا ولا يرضون بغيرها بديلا .

ولعل الوفاء وحده هو الذى حمل الرافعى على البقاء فى حزبه ، أو لعله انكار الوفد المصرى لترشيح من يمثلون الحزب الوطنى فى هيئته ، واختياره من اختارهم دون الرجوع الى الحزب فى هذا الاختيار ، فحيث لايجد الرافعى مكانا فى صفوف الوفد فان مكانه أثير فى صفوف الحزب الوطنى ، وحين أجريت الانتخابات النيابية عام ١٩٢٤ فاز على مرشح الوفد فشجعه هذا على البقاء فى حزبه الذى نشأ فيه وتشرب مبادئه . أو لعلها المثالية التى حكمت أفكاره ونظرته للحياة طوال حياته هى التى أبقته فى حزبه ، وهى المثـالية التى « **جعلتنى ـ كما يقول ـ أختار المعارضة فى البرلمـان ... فقد شعرت انه من واجبى كنائب أن اتخذ من الحياة النيابية أداة للكفاح الوطنى ، وأن تكون استمرارا لكفاحى الماضى ، وهذا يقتضى منى أن أكون على شىء من الاستقلال عن الوزارة القائمة** » .

ولكنه يخرج من « حوادث سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٢٠ ـ كما يقول فى مذكراته ـ والتواء السياسة الانجليزية تجاه مصر ، وتصريحات أقطابهـا ، ومناوراتهم ودسـائسهم ، ودراستى السابقة للمسألة المصرية ، كل أولئك قد أقنعنى بأنه لا يزال أمام مصر نضال طويل ليحقق أهدافها ، وأن ما كان يظنه البعض من أن حل القضية المصرية على أساس سليم أمر قريب المنال ، انما هو وهم من الأوهام ، وأن **معنويات الأمة فى حاجة الى ان يلم المشتغلون بالحـركة الوطنية ، أو من يودون الاشتغال بها بجهاد الأمم فى سبيل حريتها واستقلالها ، فاتجهت فى سـنة ١٩٢١ الى عرض صفحات من هذا الجهاد على أنظار المواطنين وابراز ما تحتويه من مثابرة وثبات وصدق واخلاص ليترسموا الخطوات الصحيحة للجهاد الصحيح** . نشرت هـذه المقالات تباعا فى صحيفة (الأخبار) ثم جمعتها فى كتاب واحد عنوانه (الجمعيـات الوطنية ـ صحيفة من تاريخ النهضات القومية) دعوت الأمة فيه الى التمسك بأهداب المقاومة الوطنية وتدعيمها بالاخلاص وانكار الذات » .

الجمعيات الوطنية

وكان كتاب « الجمعيـات الوطنية » اول ما كتب من دراساته التاريخية ، عرض فيه كفاح الشعب الفرنسى فى ثوراته من سنة ١٧٨٩ الى سنة ١٨٧٥ ، وثورة الأمريكيين للاستقلال (١٧٧٤ ـ ١٧٨٣) ، والجمعية الوطنية الألمانية (١٩١٩ ـ ١٩٢٠) ، والقومية البولونية خلال مائة وخمسين عاما ، والحركة الوطنية فى الأناضول ، التى أنقذت تركيا من معاهدة سيفر بعد أن فرضها الحلفاء غداة هزيمتها فى الحرب العالمية الأولى . عمل فيها على ابراز دور الشـعب وكفاحه فى مواجهة الاستبداد أو الاستعمار أو الهزيمة . وهى دراسة ناضجة رغم أنها باكورة عمله فى التـاريخ ، لا نلمس فيها هذا العناء الذى نحسه من المؤلف فى تاريخه للحركة القومية فى مصر وان برز فيها منهجه التاريخى جليا واضحا .

وظهر كتاب « **الجمعيات الوطنية** » عام ١٩٢٢ ، قبـل أن يصدر الجزء الأول فى سلسلة تاريخ الحركة القومية بسبع سنوات ، وان راودته الفكرة الى كتابة هـذا التاريخ منذ سنوات بعيدة قبل هذا التاريخ حين أخذ سنة ١٩١٤ ـ كما يقول ـ يدون « **مذكرات عن حوادث مصر تـكون مادة لى عندما أؤرخ الحركة القومية ، وقد ضبطت هذه المذكرات قبيل اعتقالى فى اغسطس سنة ١٩١٥ ، ثم أعيدت الى بعـد الافراج عنى سـنة ١٩١٦ ، وشغلتنى الحـوادث بعـد ذلك عن تنفيذ فكرتى ، على أنى لم أدع التهيؤ لهـا واستكمال عناصرها ومراجعها واصولها** » .

أما اتجاهه الى هذا الميدان من الكتابة التاريخية فيرجع الى نشأته فى مدرسة مصطفى كامل الوطنية وتأثره باتجاهاتها وأسلوبها ، وكان بعض ما تعنى به هذه المدرسة احياء الجوانب التاريخية التى تفيد الأمة وتوجهها فى كفاحها الوطنى ، فكتب مصطفى كامل « **المسألة الشرقية** » سنة ١٨٩٨ لما لها من تأثير مباشر على المسألة المصرية ، وكتب بعد ذلك « **الشمس المشرقة** » سنة ١٩٠٤ يتحدث فيها عن نهضة اليابان الحديثة مثلا لما تحتذيه الأمم الناهضة لتقدمها وارتقائها • وفى عام ١٩٠٥ جمع خطبه التى ألقاها عن المسألة المصرية ، والرسائل التى تبادلها مع ساسة أوربا ، وترجمها الى الفرنسية وأصدرها فى كتاب بعنوان «**المصريون والانجليز**» ، كما كتب خليفته فى زعامة الحزب الوطنى « **محمد فريد** » « **البهجة التوفيقية فى تاريخ مؤسس العائلة الخديوية** » عام ١٨٩١ ، وألف « **تاريخ الدولة العثمانية** » عام ١٨٩٤ و « **تاريخ الرومان** » عام ١٩٠٢ ، عدا ما كتبه عن رحلاته الى بلاد أوربا •

فاحياء المآثر التاريخية من تاريخ الوطن ، أو مايثير الطموح فى الأمة المصرية من تاريخ الأمم الأخرى كان بعض ما قامت به مدرسة مصطفى كامل لاثارة الوعى القومى فى الأمة ، وآمن الرافعى بهذا الاتجاه فنراه فى أول مقال ينشر له باللواء فى ٩ مارس ١٩٠٨ ، بعد وفاة مصطفى كامل بشهر يقول : « للحوادث العظيمة على حياة الأمم تأثير كبير بما تحرك فى القلوب من الشعور وتستفز فيها من العواطف ، فلربما كانت حادثة مبدأ حياة أمة أو سببا فى خلاصها من استبداد ظالم واذا عدت الحوادث الكبيرة التى لها يد فى تكوين الشعور الوطنى عندنا لجعلنا فى مقدمتها وفاة فقيدنا العظيم مصطفى كامل ، فلقد كانت وفاته كشعلة من نار مست الشعور الوطنى وأصابت منه موضع الاحساس والتأثر ، فانفجر وظهر بمظهر لم يكن أحد يتنبأ به ، ولا يزال فى نمو وازدياد » • **هذا فضلا عما يقوله من انه احب التاريخ منذ صباه** » وكنت ولا أزال أراه مدرسة لتقويم أخلاق الشعب والنهوض بتربيته السياسية والقومية ، وزاد تعلقى به أنى رأيت فيه على ضوء التجارب وسيلة ناجحة لتثقيف العقول ورفع مستوى الوطنية والوعى القومى فى النفوس ، فقد تكشفت لى مع الزمن نقائص كثيرة فى مجتمعنا وفى أخلاقنا وثقافتنا • لمحت على تعاقب الحوادث ضعفا فى مستوانا الوطنى ، ونقصا فى وعينا القومى ، فكرت فى الوسائل لعلاج هذا الضعف ، وتدارك هذا النقص ، فوجدت أن التاريخ تلجأ اليه أرقى الأمم لتربية الأخلاق ، وتثقيف العقول ، وغرس روح الوطنية فى النفوس ، ومن هنا جاء تعلقى بالتاريخ ، أردت أن أجعل منه مدرسة للنهوض بالمجتمع ، وجدت أن عقول الشباب والشيوخ لا تلقى الدعوة الصالحة بحسن القبول ، ولا تتعرف الحقائق الا اذا تقدم الوعى القومى وعرف المواطنون أحوال بلادهم على حقيقتها وكيف تطورت فى مختلف مراحلها ، فعلى ضوء التاريخ يكونون أكثر صلاحية لقبول الأفكار السليمة ، وفهم الحقائق فى الشئون العامة ، واذا كان القصص وسيلة من وسائل نشر المبادىء الصالحة والأفكار السامية والعواطف النبيلة ، فأجدر بالتاريخ وهو قصة واقعية أن يكون وسيلة للنهوض بالعقول والأفكار ، ونضج القرائح والسمو بأخلاق الجيل ، وتوجيه المواطنين الى المثل العليا فى الحياة القومية •

ولم يكن تأثره باتجاه مدرسة مصطفى كامل الى التاريخ، ولم يكن حبه للتاريخ ، لم يكن هذان وحدهما ما جذباه الى التاريخ والبحث التاريخى ، بل كان ميله الى الكتابة أيضا ، هذا الميل الذى دفع فى بداية حياته الى العمل فى صحافة الحزب الوطنى قبل أن يختار الجمع بينها وبين المحاماة ، وحملة على التأليف فى ميدان آخر غير ميدان التاريخ فأصدر أول مؤلفاته سنة ١٩١٢ « **حقوق الشعب** » ووضع كتابه عن « **التعاون** » سنة ١٩١٤ • ثم هذا التشجيع الذى لقيه من **محمد فريد** حين قال له : « فى البلاد صحافة وطنية ، وينقصها التأليف الوطنى ، وقد سلكت هذا السبيل فاستمر فيه وفقك الله » ويقول الرافعى تعليقا على هذه النصيحة « وقد عملت بنصيحته جهد المستطاع » • وحين يسمع محمد فريد عن « اشتغالى بوضع كتابى عن التعاون » أرسل يقول : « قد سرنى اشتغالكم بهذا المؤلف الاقتصادى » وحين صدر الكتاب بعث اليه يقول : « وصلنى كتابكم فى تاريخ النقابات ومستقبلها فى مصر ، وقرأته من أوله لآخره، فالفيته أحسن كتاب أخرج للأمة المصرية فى هذا العام ، فشكرا على هذه الخدمة الوطنية التى لاتقدر ، وفقكم الله للاستمرار فى هذا الطريق المفيد ، وأفاد البلاد بآرائكم » •

دراسة الحركة القومية

وأخذت الأفكار تراوده على أن يؤرخ لهذا الشعب فى عصره الحديث **ولم يكن لدى بادىء الأمر برنامج واسع شامل لهذا التاريخ ، بل أردت أن اتخير بعض مراحله فأؤرخها دون ان اتقيد بسلسلة متماسكة الحلقات تضم هذه المراحل»** ويقول انه فكر فى أن يضع « تاريخا للزعيم مصطفى كامل باعتبار أنه باعث الحركة الوطنية الحديثة ، ولكنى رأيت أن تاريخ مصطفى كامل يستتبع الكلام فى مبدأ ظهور الحركة القومية » وانتهى من دراسته الى أن الحركة القومية الحديثة فى تاريخ مصر تبدأ « بالمقاومة الاهلية التى اعترضت الحملة الفرنسية فى مصر **ومن ثم تطورت الفكرة عندى من تاريخ مصطفى كامل الى تاريخ أدوار الحركة القومية فى تاريخ مصر الحديث** ••

ويعد الرافعى كتابه « **الجمعيات الوطنية** » مقدمة لدراسة الحركة القومية ، ولكن الأيام تمضى والفكرة تلح عليه وتراود ذهنه حتى فرغ اليها حين «**أبعدت عن الحياة البرلمانية سنة ١٩٢٦ ، وانقطعت صلتى بها ، وأصبحت (عاطلا) من العمل الذى اعددت نفسى له منذ صباى** » • وكان قد فاز فى الانتخابات الأولى عام ١٩٢٤ على منافسه الوفدى بصوت واحد ، واختار فى البرلمان الجديد موقف المعارضة ، حتى لا تكون « **ديكتاتورية برلمانية يتمثل فيها الحكم المطلق بشكل يتفق مع ظواهر الدستور دون حقيقته ومعناه** » • ثم فاز فى الانتخابات الثانية التى أجراها « زيور باشا » سنة ١٩٢٥ بعد حل مجلس النواب على منافسه الوفدى الجديد

أيضا بأصوات قليلة ولكن المجلس الجديد حل فى يوم انعقاده ، حتى اذا كانت انتخابات عام ١٩٢٦ أقصى عنها لبرث الهم من اقصائه فلا يلهيه عنه الا « **أن أشغل نفسى بعمل استغرق معظم تفكيرى وجهودى ، وصرفنى وقتا طويلا عن الحياة البرلمانية ، وهو تاريخ الحركة القومية** » .

وعكف على العمل سنوات ثلاثا أصدر الجزء الأول من هذه السلسلة عن النظام المملوكى والحالة الاجتماعية والاقتصادية للبلاد قبيل الحملة الفرنسية ثم أسباب الحملة ووقائعها وأحداث المقاومة الأهلية ، وأعقبه الجزء الثانى عن الفترة من « اعادة الديوان فى عهد نابليون الى جلاء الفرنسيين ، وتولية محمد على » ثم أرخ لمحمد على ومن بعده من الخديويين حتى نهاية حكم اسماعيل فى كتابيه « **عصر محمد على** » و « **عصر اسماعيل** » ، ثم بدأ يصور التاريخ القومى بأبرز معالمه فكتب عن « **الثورة العربية** » و « **مصطفى كامل** » و « **محمد فريد** » و « **مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال** » و « **ثورة سنة ١٩١٩** » و « **فى أعقاب الثورة المصرية** » . ومضى فى تاريخه لمصر حتى حركة الجيش فى ٢٣ يوليه ١٩٥٢ وما بعدها .

وقدم الرجل بهذا الجهد الكبير الى المكتبة التاريخية ذخيرة لاينكرها أى باحث فى تاريخ مصر الحديث ، وأدى خدمة جليلة للتاريخ انفرد بها ، وكان له وحده الفضل فيها حين أقدم الى جانب عمله فى المحاماة وفى السياسة على ما لم يقدم عليه المؤرخون المدرسيون ممن احترفوا تدريس التاريخ فى الجامعة وفى غير الجامعة ، فحين قصرت جهود هؤلاء على المحاضرات الجامعية ، وعلى املاء الدروس فى غرف التدريس ، حمل وحده الجهد ، ولولا بعض رسائل الماجستير والدكتوراه لما رأينا لهؤلاء المؤرخين المدرسيين أثرا يذكر .

واتسم عمله بالاجتهاد الذى يحجب الفجاجة فى بحث لم يتوفر لصاحبه المنهج العلمى للبحث التاريخى وان توخى فى الحقيقة على قدر ما استطاع أصول البحث العلمى ، الا أنه انتبذ الأصول العلمية للتحليل التاريخى فجاءت احكامه عاطفية أو ذاتية ، ولكن الحقيقة بقيت عنده مقدسة، وبقيت الواقعة التاريخية مصدر اهتمامه .

منهجه فى كتابة التاريخ

وفى سبيل الحقيقة كابد ولا شك كثيرا من العناء فى السعى وراء المصادر ، وان وقفت أغلب مصادره على المطبوع من الكتب المنشورة القديم منها والحديث بالعربية وباللغتين الفرنسية والانجليزية ، وان طغت المصادر الفرنسية على الانجليزية . وقلما رجع الى الوثائق والمخطوطات الا فى القليل النادر وحين تكون هذه الوثائق مطبوعة ومنشورة ، وان عنى بالرجوع الى الصحف المعاصرة ومضابط المجالس النيابية ، فلأنها ميسورة ، فمازالت وثائقنا التاريخية عسيرة المنال ولم تطبع بعد وتنشر لتكون فى متناول الدارسين ، فى حين نشرت الوثائق والتقارير التى كتبها الرسميون من الأجانب عنا وغدت يسيرة المنال لكل باحث ، حتى الرسائل والمكاتبات الرسمية بيننا وبين الدول الأجنبية نشرت بكاملها وما لم ينشر منها عممت صوره الفوتوغرافية أو الخطية على الجامعات والمعاهد العلمية ودور البحث فى العالم . ولعل الجهد الذى قام به « **أمين باشا سامى** » حين جمع المراسيم والأوامر الخديوية فى موسوعة ضخمة من عدة مجلدات صدرت بعنوان « **تقويم النيل** » ، فيسرها على الباحثين ، من أجل ماقام به فرد لخدمة الباحثين ، لايقل عنه قدرا ماقام به « **جرجس حنين** » — وكان أحد مديرى الأموال المقررة بنظارة المالية — من جمع قوانين « **الاطيان والضرائب فى القطر المصرى** » مع الشرح والتعليق ، فى حين لم تصدر حتى الآن موسوعة للمراسيم والأوامر التى صدرت فى تاريخنا الحديث مما ييسر على الدارسين كتابة هذا التاريخ على حقيقته .

فاذا كان الرافعى قد اعتمد على المصادر المؤلفة او الوثائق والاحصاءات المطبوعة مما نشر عنا باللغات الأجنبية دون العربية فلأن وثائقنا ما زالت قابعة فى أدراجها تتطلب الانقطاع اليها والسعى وراءها مما ينوء به جهد الفرد ويقعد به عن عمله وكسب معاشه ، وكفى الرافعى حمدا أنه لم يهمل أى مصدر يفيد منه دون ان يحصل عليه وعلى بغيته منه . وكانت مصادره من الوفرة بحيث لم تترك فى منهج البحث فقرة لم تمتلىء .

وكان الرجل دقيقا فى تحريه للحقيقة وفى ابرازها على ماهى عليه دون تحريف أو تشويه وان لج به التفسير الى مناح بعيدة قد يختلف معه فيها غيره من الباحثين والمؤرخين، منساقا فى بعض الأحيان وراء ذاتيته ، أو موقفه نحو أحداث معينة وعاطفته منها ، ونظرته اليها ، أو لاعتبارات خاصة ماكان يمكن أن يتجاوزها ، ليصوغ تفسيره للتاريخ على أسس موضوعية .

ولعله كان يؤمن بما ذهب اليه فى نظرته للتاريخ القومى من خلال مجد الدولة وعظمتها ، فتاريخنا القومى — كما يقول — هو « تاريخ مصر كوطن وتاريخها كأمة لها أهداف عليا تنشدها ، فهو يتناول تاريخها السياسى ، وتاريخها الحربى ، وتاريخها الاقتصادى ، وتاريخها الاجتماعى والثقافى » ولكنه كتب كل هذا مرتبطا بارادة الفرد الحاكم، دون أن يلم بأثره أو تأثره فى الجماهير ، وانعكاسه عليها انعكاسا يصور حالتها الحقيقية ، فما التاريخ القومى فى الحقيقة الا تاريخ الأمة فى نموها وتقدمها وتطلعها الى مستقبل أفضل ، وليس تاريخ الدولة فى قوتها ومجدها ، فقد تبلغ الدولة غاية القوة وتصبح ولها قوة مرهوبة فى الميدان الدولى ولكن مجموع الشعب يبقى مغلوبا على أمره مستعبدا للحاكم لايناله من خير الدولة ومجدها مايشبع رغبته المتزايدة للحياة الحرة الكريمة .

وقد نشأت هذه النظرة للتاريخ مع نشأة الدولة القومية الحديثة مرتبطة بعظمة الدولة ومجدها ورخائها القومى واتساع رقعتها مما أدى فى النهاية الى ارتباط عظمة الدولة بتوسعها الاستعمارى ، وفى هذا الاطار لايحفل المؤرخ بغير الوقائع التى تكون فى مجموعها قصة الدولة ، ولئن قيل

ان المجتمع يمثل الدولة تمثيلا تاما أو ان الدولة تنبع من المجتمع فلقد غدا التاريخ تاريخا للدولة ، وانتفى منه الجانب الانسانى للمجتمع فغدا خادعا لايمثل الحقيقة من واقع المجتمع أو الأمة ، ولكن المؤرخ يبقى بالرغم من تلك الصورة الناقصة صادقا مع نفسه ومع وقائعه ، وكثيرا ماتنتاب المحنة الفكرية مؤرخا تمتد حياته ليشهد ضلال الوقائع فى تصوير الحقيقة التى يبتغيها • كما انتابت مؤرخ ألمانيا الكبير « **ماينكه** » فلقد عاش « **ماينكه** » أربع حقب فى تاريخ ألمانيا يمثل كل منها عصرا تاريخيا مختلفا ، انتهى فى أولها الى أن الريخ البسماركى قد حقق المثل القومية الألمانية ، وظهر كتابه « **العالمية والدولة القومية** » عام ١٩٠٧ ممثلا لهذا الطور من أطوار حياته كمؤرخ ، ثم نراه عام ١٩٢٥ عندما نشر كتابه « **منطق الدولة** » ، يتكلم بعقلية « جمهورية فيمار » الحائرة الممزقة ، وعندما قذفت به النازية بعيدا عن حياته الأكاديمية ، ينتابه اليأس من صدق أية نزعة تاريخية فى كتابه « **بزوغ النزعة التاريخية** » سنة ١٩٣٦ ، حتى اذا رأى بلاده تجثو مستسلمة لهزيمة عسكرية ماحقة أشد من هزيمتها السابقة سنة ١٩١٨ ، يكتب « **الكارثة الألمانية** » سنة ١٩٤٦ ، مستسلما لرحمة المصادفة الصارمة العمياء •

وما المؤرخ الا كائن حى يتأثر ببيئته وزمانه ، ونظرته الى التاريخ تبقى أسيرة المكان والزمان ، والفرق بين مؤرخ ومؤرخ هو فى قدرته على التحرر – كما يقول « **لورد اكتون** » – من التأثير غير المناسب للأزمنة السابقة وللزمان الذى يعيش فيه ، أو بعبارة أخرى من طغيان البيئة وضغط الهواء الذى نتنسمه » • **فاذا أردنا دراسة مؤرخ فعلينا أن ندرسه فى اطاره المكانى والزمانى ، فالمؤرخ مهما قيل من انه فرد متميز فى مجتمع الا انه فى النهاية وليد التاريخ والمجتمع الذى يعيش فيه •**

والرافعى المؤرخ وليد بيئته وتاريخه ، بيئة يجتاحها الطموح القومى الذى أثاره مصطفى كامل ، وتاريخ هو سلسلة من العواصف والأرزاء الحادة ، توارت صورته الأولى أمام صورته الماثلة ، فلم يعد الناس يذكرون مساوىء محمد على ومساخر أسرته ، كما يذكرون مساوىء الاحتلال ومساخره ، وشد الطموح القومى النفوس الى التحرر من الاحتلال ومساوئه ، ولم تعد نفوسهم تتعلق بالتحرر من أسرة محمد على ومساوئها ، بل غدت الحركة الوطنية وهى تجد فى الخديو الذى يؤيد مصطفى كامل ويشجعه موئلا ونصيرا ، ونسى الناس أن المصريين قاموا ينصرون عرابى للتحرر من استبداد الأتراك والأسرة الخديوية ، ولم يعد منهم من يرى ضيرا فى أن يتبنى الخديو عباس الحركة الوطنية وهو الوريث الشرعى للخديو السابق الذى دخل القاهرة تحف به حراب جيش الاحتلال الجديد •

• هذه النظرة المختلفة التى نبتت وليدة مكان وزمان جديدين هى التى تشد الرافعى اليها لايتحرر من وقرها حتى نهاية حياته • **فلا يرى تاريخ مصر القومى الا فى فكرة الاستقلال – الاستقلال فى مفهوم الدولة القومية ، فتكون عنايته بالاطار الخارجى للتاريخ أكثر من عنايته باطاره الداخلى ، أو بمعنى آخر يصبح التاريخ لديه قصة الدولة فى نموها وتفردها ، وتكون الحقيقة التاريخية لديه ماثلة فى واقعة الاستقلال وفى كل ما يتصل بالاستقلال من وقائع • وتتمثل فكرة الاستقلال عنده فى حقيقتين متماثلتين فى** اطارهما العام أو الخارجى ، وان كانتامتنافرتين فى الداخل، فالاستقلال كما يراه هو تحرر الدولة من أى سلطان خارجى، وهو مفهوم لايتناقض مع المفهوم العام للاستقلال القومى ، ولكنه يكتفى بذلك القدر من الاستقلال الذاتى الذى تقرره معاهدة لندن ١٨٤٠ « فهى التى حددت – كما يقول – مركز مصر الدولى ، وجعلت لمصر شخصية دولية مستقلة ،ورفعت مركزها من ولاية كغيرها لاتختلف عن سائر ولايات السلطنة العثمانية الى دولة مستقلة استقلالا مقيدا بقيود السيادة العثمانية » ويمضى فى تفسير ذلك فيقول : « **ان مصر قد** حققت استقلالها بالفعل فى الحرب السورية الأولى التى انتهت بمعاهدة كوتاهية (سنة ١٨٣٢) ، لكنها فى نظر القانون الدولى لم تكن سوى ولاية ليس لها (رسميا) من امتياز على الولايات العثمانية الأخرى ، **لكن معاهدة** لندرة وان تكن حرمت مصر ثمرة انتصاراتها وقيدت استقلالها بقيود شتى ، الا أنها قد اعترفت بأن لمصر مركزا دوليا مستقلا عن تركيا ، اذ جعلت حكومتها وراثية فى أسرة محمد على ، ومعلوم أن ولاية الحكم وخاصة فى ذلك العهد ، هى مظهر السيادة والاستقلال » • ثم يقول : « ولم يرد فى معاهدة لندرة من القيود العملية التى تحد ذلك الاستقلال سوى دفع جزية سنوية للباب العالى ، وسريان معاهدات تركيا فى مصر ، واعتبار قواتها الحربية جزءا من قوات السلطنة العثمانية » •

واذ يكتفى بهذا القدر من الاستقلال الذى تمنحه معاهدة لندن ١٨٤٠ ، نراه يرفض فيما بعد فكرة المفاوضات مع بريطانيا للوصول معها الى تسوية للمسألة المصرية ،ويأخذ على « سعد زغلول » أنه لم يدع الحكومة والأمة الى « عدم الدخول فى هذه المفاوضات ، والى ترسم خطة الجلاء ، فيقتصر الشأن بين مصر وانجلترا على المطالبة بالجلاء ، لأن الجلاء هو جوهر القضية المصرية ، بل هو جوهر الاستقلال » •

وحين قبل سعد أن يذهب الى لندن عام ١٩٢٠ على رأس هيئة الوفد لمفاوضة انجلترا ، يرى الرافعى أن هذا الموقف من سعد ليس « صحيحا ولا سليما ، لأنه لم يركز القضية الوطنية فى الجلاء ، وهو جوهر الاستقلال ، بل قبل أن يجعله موضع المساومة ، وارتضى وجود قاعدة عسكرية بريطانية فى البلاد ، وان كان قد حدد مكانها بالشاطىء الآسيوى لقناة السويس ، وأغفل السودان اطلاقا » •

فلما أعلن تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ باعتراف بريطانيا « بأن مصر دولة مستقلة – ذات سيادة – متضمنا التحفظات الأربعة المعروفة التى أجل البت فى شأنها الى مفاوضات مقبلة ، أعلنت اللجنة الادارية للحزب الوطنى « أن تصريح الحكومة البريطانية لا يغير شيئا فى الحالة التى كانت عليها

المسألة المصرية قبل صدوره ، ... واللجنة تنبه الأمة الى الاحتفاظ دائما بمطلبها الأسمى وهو استقلال مصر مع سودانها وملحقاتها استقلالا تاما غير مقيد بحماية أو وصاية أو وكالة أو احتلال أو أي قيد يقيد هذا الاستقلال » .

النظرة الأخلاقية للتاريخ

ووقف الرافعي من التصريح موقف الحزب الذي ينتمي اليه فأنكر أن يكون هذا الاعلان بتحفظاته محققا لاستقلال مصر ، في حين أنه مجد الاستقلال الذي نالته مصر في معاهدة لندن ١٨٤٠ على ما فيه هو الآخر من قيود تعوق مضمونه الفعلي ، فانساق وراء ذاتيته وعاطفته نحو الحزب الوطني ولم يعرض للمقاومة بين مضمون الاستقلال في المرتين ينتهي الى حكم تاريخي صائب . وهو بعض ما يقع فيه المؤرخ من تحيف في التفســير حين يستسلم لوقر الزمان والمــكان ولا يستطيع خلاصا من تأثير ذاته على تفكيره . ولم يكن الرافعي متفقا في هذا الرأي مع ما ذهب اليه مجموع الأمة ، ولكنه كان خاضعا لتأثير المدرسة السياسية التي نشأ فيها ومن برجالها . فلم يستطع أن يدرك حقيقة التغير الذي ألم بأفكار الجماهير ولم يدرك أن وجه المسألة المصرية ذاته قد تغير بعد الغاء السيادة التركية على مصر عما كان عليه بعد الاحتلال البريطاني في سنة ١٨٨٢ وقبل اعلان الحماية البريطانية على البلاد سنة ١٩١٤ . وظل هذا التأثير الذاتي قائما في نفسه وبرز بشكل واضح في تاريخه **لمصطفى كامل** ، **ومحمد فريد** ، الا أن هذا التأثير لم يطغ على الحقيقة فبقيت الواقعة مقدسة وان غلفها بتفسيره الذاتي . وكان تفــكيره الوطني مصدر ذاتيته ، فكل ما يند عن هذا التفكير لا يعده نهجا مستقيما لتحقيق الأماني الوطنية ، وتشرب هذا التفكير الوطني - كما قلنا - في مدرسة مصطفى كامل ، وظل طوال حياته يتعبد في محرابها ولا يرى للوطنية نهجا قويما في غيرها . فاذا نأى بكتابته التاريخية عنها كان موضوعيا الى أقصى حدود الموضوعية حتى ليترك الحقيقة وحدها تتكلم دون أن يتناولها بتعليق أو تفســير كما كان في الجزءين الأولين من تاريخ الحركة القومية وكما كان في كتابه « **الجمعيات الوطنية** » ، فاذا علق فان تعليقه ينصب على الجانب الأخلاقي مستهديا العبرة أو العظة من قانون الأخلاق ، فتحت عنوان « **عبرة التاريخ** » من كتابه « **الجمعيات الوطنية** » وفي تعليقه على عهد الارهاب في الثورة الفرنسية يقول : « وهكذا مثلت فيها من جديد مأساة انكار الشعوب جميل خدامها الأمناء وأبنائها الأوفياء ، فنسيت في ساعة الغضب والفتنة اخلاصهم وجليل أعمالهم وقابلت حســناتهم بالجمود والانكار وجازتهم عليهــا شر الجزاء » ولا نستطيع أن ندرج مثل هذا التعليق في باب التحليل التاريخي أو تفسير التاريخ ، أو ما نعده عملا من أعمال المؤرخ فعمل المؤرخ هو أن يسأل « لماذا انساق عهــد الارهاب الى هذا العمل ؟ أما المعنى من انكار الشعوب لجميل خدامها فأمر لا يغيب على قارىء التاريخ دون أية اشارة الى هذا المعنى . فليس المؤرخ مطالبا باصدار أحكام أخلاقية عن المواقف التاريخية العامة أو الخاصة ، ولا يعنينا كمؤرخين أن نبحث هل كان نابليون طيبا أو رديئا ، وليس للمؤرخ - كما يقول : « **كروتشي** » أن يحاكم أناسا ذهبوا مع الماضي ، والماضي وحده هو المسئول عن تبرئتهم أو اذانتهم ، أما حق المؤرخ فهو أن ينفذ الى السر الكامن وراء أعمالهم ، أما من يتصدى منهم للقيام بعمل القضاة ، يغفر ويدين ، فهو مجرد كما يقول من « **الادراك التاريخي** » .

وقــد يتصــدى المؤرخ لاصــدار أحكام أخلاقية ، كأن يصف « **توينبي** » غزو موسوليني للحبشة عام ١٩٣٥ ، بأنه « **خطيئة شــخصية متعمدة** » أو يرى سير « **ايزيا برلين** » أن واجب المؤرخ أن « يأخذ شرلمان أو نابليون أو جنكيز خان أو هتلر أو ستالين بما اقترفوه من آثام ومذابح » ، الا أنه يسبق نفسه الى الحيرة حين يقف أمام عمل مجيد ينقضه من ناحية أخرى عمل لا أخلاقي ، ولا يخلص من هذه الحــيرة الا برد العمل الى مكانه وزمانه من التاريخ وتلك هي وظيفة المؤرخ .

وقد نجد الرافعي متأثرا الى حد ما بالنظرة الأخلاقية للتاريخ وهي النظرة التي سادت في القرن التاسع عشر ممثلة للقيم الأخلاقية للمذهب الفردي ، وحملت « اكتون » على أن يصور التاريخ على أنه « فيصل للمنازعات ، مرشد للحيارى ، ونصير للقيم الأخلاقية » وأن يدعي « أن صلابة القانون الأخلاقي هي السر في جلال التاريخ وسلطته وقدره » . الا أن الرافعي لا يتصدى للتاريخ كفيصل بين القيم الأخلاقية بل يتخذه أحيانا منبرا للوعظ والارشاد كأن يقول في تبرير حروب محمد علي : « ففي ميــدان الحروب تكونت الدولة المصرية الحديثة ، وحققت استقلالها ، وكذلك قضت سنة الله في الأمم ألا يأتيهــا استقلالها رغدا ، بل تخوض اليه غمار المتاعب والضحايا والآلام ، تناله بالقوة ، وتحافظ عليه بالقوة ، واذا ما تراخت قوة الأمة واعتراها الوهن والضعف ، أو تطوحت وركبت متن الشطط ، أو تخاذل أبناؤها وتفرقت كلمتهم ، التوى عليها القصد ، واستهدف استقلالها للخطر .. وقضت سنة الله في خلقه أن الدول الفتية لا تكون ولا تنشأ الا في ميادين القتال والنضال » .

وتسوقه هذه النظرة الأخلاقية للتاريخ للوقوع في شدة التعميمات واصدار الأحكام المطلقة ، فقد يرى في حادث صغير دليلا على صفات ونزعات أكبر من أن يحتملها الواقع التاريخي . وان كان لا يتجنى على صحة الواقعة التاريخية الا أنه يغلفها برداء قد يفوق ما تحتمله تلك الواقعة من مضمون تاريخي ، فبدلا من أن يصف كيف أصدر مصطفى كامل مجلته « **المدرسة** » أو أن يؤرخ لها أو يذكر بعض من كانوا يكتبون فيها لا يذكر الا أنهـــا « **أول مجلة مدرسية أصدرها طالب مصري** » وتلك حقيقة تاريخية جديرة بأن تذكر ، ولكنه حين يقول : « وفي اقدامه على اصدارها وهو بعد في التاسعة عشرة من عمره ما يدلك على عظيم همته ومضاء عزيمته وقوة وطنيته ، فليس من السهل على طالب في مثل سنه أن يصدر مجلة يتولى تحريرها وادارتهــا والانفاق على تكاليفها ، بل هو عمل قد تنوء به الجماعة من الرجال » فانه يقع في شدة التعميمات ويضمن الأعمال العادية قيما عظيمة ، ويرتب عليها نتائج وأحكاما هي دون حقيقتها بكثير .

ومثل هـــذه الأحكام التاريخية المطلقة قد تجني على الحقيقة التاريخية أكثر مما تجنى على عمل المؤرخ ، فالحقيقة مقدسة والرأى حر ، كما يقال ، ولكن حين يعجم الحـــدث التاريخى على المؤرخ فيحمله على التعميم أو يدفعه الى اصدار أحكام مطلقة فان خطأ التعميم يحمل الحدث التاريخى فوق ما يطيقه من تفسير ، فلم تكن حملة فريزر على مصر سنة ١٨٠٧ سوى مناورة عسكرية لتأييد السياسة البريطانية فى مصر الا أنه عدها محاولة لاحتلال البلاد فقال تعقيبا على جلائها بأن « **صحيفة الاحتلال البريطانى الثانى** » قد طويت ، ثم يقول : « فتأمل هذا التاريخ ، سبتمبر سـنة ١٨٠٧ . وارجع معى بفكرك الى أكثر من مائة سنة خلت . واعلم بأن انجلترا ما فتئت خلال هذه الأعوام الطوال ترقب فريستها وتتحين الفرص لتحقيق مطامعها القديمة فى بلادنا العزيزة » وان أبدى دهشته فى صدد الحديث عن الحملة من أن الانجليز قد « جازفوا بهذا العدد الضئيل ـ ستة آلاف مقـاتل ـ فى الحملة على مصر فى حين أن نابليون بونابرت لم يقـدم على غزوها الا بجيش مؤلف من ٣٦٠٠٠ من المقاتلة وعمارة من أعظم الأســـاطيل البحرية » ثم يفسر ذلك بأن الانجليز « كانوا يظنون أنهم لا يجدون فى مصر مقاومة ذات شـأن بسبب الاضطرابات التى مزقت شملها ، وكانوا من جهـة أخرى يعتمدون على قوات المماليك فى مصر » ، وهو تفسير لايسنده منطق تاريخى .

ونراه مرة أخرى فى الحكم على اسماعيل لاينجو من خطأ التعميم فيقول : « وكان اسماعيل بلا نزاع محبا لبلاده ، راغبا فى تقدمها ، عاملا على أن يسير بها فى مضمار الحضارة والعمران ، ساعيا فى توسيع ملكها ، واعلاء شأنها كما بينا ذلك فى فصول الكتاب » ولو قال : « كان اسماعيل بلا نزاع طموحا ، راغبـــا فى رفعة شأنه ، ساعيا فى توسيع ملكه وتوطيـــد سلطانه » لكان أدنى الى الحقيقـة ، ثم يقـول : وان ننس لا ننسى آخر صفحة ختم بها حياته السياسية ، اذ قاوم المطامع الاستعمارية التى بدت من الدولتين الانجليزية والفرنسية ، ولو أنه آثر الاذعان والاستســـلام لبقى على عرشه يتمتع بهـــذا الملك العريض ولكنه أبى على الدول طلباتها وأصر أن تكون الوزارة خالصة للمصريين ، واستجاب الى مطالب الأحرار وعهد الى شريف باشا تاليف وزارة وطنية خالية من العنصر الأوربى وأقر مبدأ المسئولية الوزارية أمام مجلس شورى النواب » ولم يذكر أن تأييد الخديو للاتجاه الجديد « كان الوسيلة الوحيدة لعودة بعض سلطته اليه بعد أن تقلص ظلها وانتقلت الى أيدى الأجانب » ـ كما يثبت مؤرخ آخر هو الدكتور هيكل فى ترجمته لاسماعيل ، ولم يشر الى أن تسليم اسماعيل بمبدأ المسئولية الوزارية كان مناورة سياسية لرد المسئولية الى النواب بدلا منه القصـد منها الاستناد الى قوة تقف فى صفه ضد التدخل الأجنبى ، واذا كان قد عد تخليه عن العرش تضحية منه فأولى به أن يذكر أنه تخلى كارها لا راضيا .

وتخونه بصيرة المؤرخ حين يغدق على من يترجم لهـم من الصفات ـ كعزة النفس والطموح الى المعالى ، وحب العلم ، وقوة الارادة ، كما وصف بها ، على مبارك ـ فلا يدرك من حوافز الفرد الحقيقية ما يحمله على العمل لهدف معين ويهمل ما للأثر الاجتماعى من قوة على مصير الفرد ، ولا يذكر أن ذكاء على مبارك وقدرته على التكيف مع عصره هما سر تقدمه بدلا من التجريدات التى يغرق فى نسبتها اليه .

تاريخ الحركة القومية

وكتب الرافعى تاريخ مصر الجانب الذى وصفه بأنه تاريخ للحركة القومية « من بدء ظهور الحركة القومية فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر حتى اليوم (١٩٥١) أى فى المائة والخمسين عاما الأخيرة » وكان ذلك فى مقدمته للجزء الثالث من كتابه « **فى أعقاب الثورة المصرية** » « لاعتقادى أن التاريخ الحقيقى للأمم انما هو تاريخ نهضاتها القومية فى نواحيهـــا المختلفة ، السياســـية والعلمية ، والاقتصادية والاجتماعية ، فهى أســـاس وجودها ، ومبعث تطورها ، وهى المعالم لتاريخها القومى ، وينبوعه الفياض ، وما التاريخ القومى الا كالمرآة تنطبع عليهـا صـور النهضة وأطوارها ، وحوادثها وأبطالها ، وتقـدمها وتراجعهـــا ، وأفراحها وأحزانها ، وأهدافها وآمالها ... وعلى هـــذا النحو أخذت أخرج حلقات هذه المجموعة » .

ولكنه بعد كل هـذا اللأى والعناء يخرج علينا بصورة عامة لتاريخ الدولة الحديثة فى مصر فى نشاتها وتطورها ويد الحكام فيها لا نرى فيها يد الشعب الا من خلال الأحداث التى يخوضها الشعب نفسه ، فنرى على طريقة الجبرتى فى التدوين التاريخى للأحداث وفى اطار من البحث الحـــديث فى المصادر والمدونات والوثائق المطبوعة ، تاريخا للدولة نستطيع أن نعد الجزءين الأول والثانى من سلسلته لهـذا التاريخ ، بما حفلا به من أخبار المقاومة الشعبية للاحتـلال الفرنسى ، تمهيدا لقيام محمد على وبناء الدولة الحـديثة فى مصر ، فاذا جاء على ذكر محمد على وخلفائه حتى نهاية حكم اسماعيل نرى صورة الدولة بارزة فى كل ما قام به الحكام من حروب ونظم اقتصادية وتعليمية وادارة للحـكم على أنها مظهر للارتقـــاء القومى دون تحيف على التاريخ أو اغضاء عن حقائقه المجردة ، **فقد كان الرجل أمينا على ايراد الحقيقة ، ولكن نظرته الى المجد القومى ممثلا فى مجد الدولة حملته على اعلاء ما قامت به الدولة من جهود لرفعـة ذاتها أو ذات الحاكم اذا عرفنا ان الدولة كانت مطلقة وكل مرجعها الى الحاكم وليس للشعب شأن فيما يعمل ، اما ما انتاب الشعب من ارزاء ومحن نتيجة لسياسة الدولة فلم يشر اليه الا فى القليل** النادر وحين تحمله الحقيقة التاريخية الى الاشارة اليها أو ذكرها ، فلم يذكر لحروب محمد على الا أنها مظهر للسيادة والاستقلال ولم يشر الى أنها بغضت المصريين فى الجندية ، وتلك حقيقة أشار اليها د. حســـين مؤنس » فى كتابه « **الشرق الاسلامى فى العصر الحديث** » ولم يذكر ما ساقت اليه البلاد من فقر واملاق كما ذكرت فى كتابى « **رفاعة الطهطاوى** » . ولم يقـل ان محمـد على كان يدفعه طموح شخصى الى بناء ملك له ولأبنائه وانه لم يجعل للمصريين حســـابا فى أعماله ، وان جاء على ذكر كثير مما قالته المصادر الأجنبية عن نجاح تجنيد المصريين ،

مؤيدا ما ذهب اليه من استعداد المصريين للجندية دون أن يشير الى حرمانهم من مناصب القيادة وايثار الترك وأبناء المماليك عليهم مما أشار اليه « عمر طوسون » فى كتابه عن الجيش والبحرية فى عهد محمد على مؤيدا ، رجاحة عقل محمد على فى حرمانه المصريين من مناصب الضباط لما جبلوا عليه من الفتنة والتمرد حين يرتقون الى المناصب العليا ٠

فاذا تكلم عن نظام محمد على التعليمى يقول : « اذا ذكرت حسنات محمد على كان من أجل أعماله توجيهه جزءا كبيرا من جهوده الى احياء العلوم والآداب فى مصر ، وذلك بنشر المدارس على اختلاف درجاتها ، وقد اتبع فى هذا السبيل تلك الفكرة التى اتبعها فى انشاء الجيش والأسطول ، ذلك انه اقتبس النظم الأوربية الحديثة فى نشر لواء العلم والعرفان فأسس المدارس الحديثة ، وأخذ من الحضارة الأوربية خير ما أنتجته العلوم والقرائح فنهض بالأفكار والعلوم فى مصر نهضة كبرى كانت أساس تقدم مصر العلمى الحديث » ٠

ولا ننكر ما كان للتعليم الحديث الذى أدخله محمد على من فضل على الحركة الفكرية فيما بعد ، ولكننا لا نذكر أن محمد على قد عنى بالعلوم والآداب ولا نذكر الا أنه أراد أن يهيىء طبقة من الفنيين تقوم بوظائف الدولة التى أنشأها فلما انقضى غرضه منها أهملها فارتدت الحركة التعليمية الى ما صارت اليه فى عهد عباس الأول ٠

ويمضى الرافعى فى التأريخ للعمران ولكنه لا يذكر ما عاد على المصريين منه ولم يشر الى أن الفقر قد حطمهم كما لم يحطمهم حتى فى أيام المماليك ٠

وعلى هذا النمط يمضى الرافعى فى التأريخ لما دعاه « الحركة القومية » ماضيا فيها الى الوقت الحاضر فكان تأريخه لعصر اسماعيل صورة لتاريخه لعصر محمد على ، حتى اذا كانت الثورة العرابية أفرد لها كتابا حفل بكل أحداثها واقترب به من التاريخ القومى للحركات الشعبية حين يشير الى الأسباب التى أدت الى قيامها ولكنه يمضى فيها على طريقته فى التأريخ الرسمى للوقائع والأحداث ٠

ويقترب الرافعى بعد ذلك من التاريخ المعاصر فيدون لحياة مصطفى كامل ومحمد فريد طاويا فى الترجمة تاريخ مصر الوطنى فى تلك الفترة ، ولا نقول القومى ، لأن تاريخ الرجلين كان تاريخا لنشأة الحركة الوطنية الحديثة ، التى تفجرت عنها ثورة ١٩١٩ ، وفى هاتين الترجمتين كشأنه فى التراجم الأخرى التى تضمنها « عصر محمد على » و « عصر اسماعيل » يمضى على النمط القديم لكتابة السير فيبدأ بالنشأة الأولى ثم الأحداث التاريخية التى تتصل بصاحب الترجمة وينتهى بوفاته ، الا أنه فى هاتين الترجمتين يكاد يؤرخ لمصر وللأحداث التاريخية التى تتصل بحركتها الوطنية ، مسلسلا الأحداث وفقا لترتيبها الزمنى وهو ما سار عليه بعد ذلك فى بقية السلسلة ٠ وقد كان فى تاريخه لمحمد على ومن جاء بعده حتى عصر اسماعيل يؤرخ لموضوعات مستقلة فيتكلم عن الجيش فى باب مستقل والتعليم فى باب آخر والأعمال العمرانية فى باب ثالث وهكذا حتى يكتمل له تاريخ العصر فى طابعه الرسمى ٠

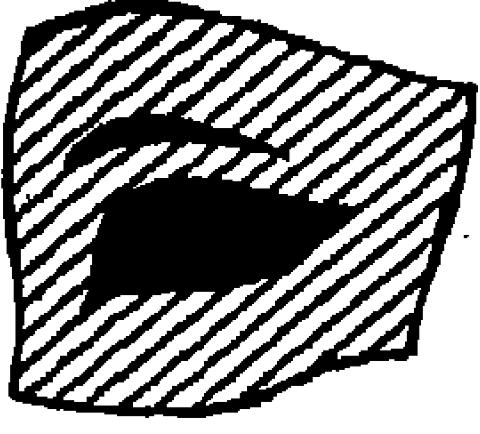
ولا نغمط الرجل حقه من الاجتهاد أو المثوبة فقد كان دون نزاع أول من يتعرض لكتابة تاريخ مصر وفقا للمنهج العلمى الحديث وكان أمينا فى ايراد الحقيقة وابرازها وان غلبته الواقعة التاريخية وشدته اليها دون النفوذ الى الفكرة التى تحفزها أو تقبع وراءها ، فان أهمل التطور الفكرى للأمة وهو ما يحملها على الشعور بذاتها ويدفعها الى الاحساس القومى فما كان عيبا فيه ولكن الفكرة القومية كانت والى عهد قريب ماثلة فى كيان الدولة ومجدها ، وان انساق وراء ذاتيته فلأنه كان ينظر الى التقدم بمقدار ما تحققه الدولة من تقدم وان كان ظاهريا لا ينعكس أثره على الجماهير ، ثم كانت ذاتيته تبرز فى مواقف معينة تتصل بتفكيره ومثله الوطنية ولا ضير عليه فى هذا فالحقيقة مقدسة والرأى حر وقد كانت الحقيقة التاريخية لديه مقدسة ، أما الرأى فله الحرية أن يقول ما يشاء وعلى قارىء التاريخ أن يرى فيها هو الآخر ما يشاء ٠

وكان الرجل عصاميا فى هذا الميدان فلم يدرس التاريخ فى كلية أو جامعة ، وان كان ولا عجب أعظم مؤرخينا فى وقتنا هذا ممن لم يدرسوا التاريخ فى كلية أو جامعة وانما جذبتهم هوايتهم ونزعتهم التاريخية الى محراب التاريخ فأبدعوا فيه حين تقاعس المؤرخون من المحترفين ومن المدرسين والمتخصصين فى التاريخ عن كتابة التاريخ ٠

ولا يفوتنا أن نقول ان الرافعى قد قدم بكتابة هذه السلسلة أجل خدمة للباحثين فى تاريخ مصر حين يسر لهم المرجع المنشود وحين قدم لهم المصادر العديدة للبحث التاريخى وحين دون للفترة الأخيرة من تاريخنا فوفر علينا كثيرا من الجهد والعناء ٠

ولقد وفى الرجل بما نذر له نفسه حين أراد فى مطلع شبابه ان يجعل من التاريخ مدرسة للوطنية ٠

حسين فوزى النجار



الفائزون بجوائز الرواية الفرنسية

مع مطلع كل عام ينشط الحقل الثقافى فى فرنسا ويستمر النشاط طوال الموسم كله .. وفى نهاية كل عام يكرم الكتاب والشعراء والنقاد الذين أضافوا جديدا الى حصاد السنين .. يقدم الانتاج الى لجان المسابقات وبعد البحث تعلن النتائج وتمنح الجوائز .

من أهم هذه الجوائز ، **جائزة الاكاديمية وجائزة الجونكور وجائزة رونودو وجائزة فيمينا وجائزة ميديسيس وجائزة انتيراييه ــ وكلها فى الرواية ــ وجائزة الاكاديمية فى الادب وجائزة ابوللينير فى الشعر وجائزة سانت بوف فى النقد الى جانب جائزة النقد الادبى وجائزة النقاد ثم جائزة الدولة الكبرى فى الادب.**

اما هذه الجائزة الاخيرة فهى أحدث الجوائز على الاطلاق اذ انشأت سنة ١٩٥١ .. بينما انشأت معظم الجوائز الاخرى سنة ١٩٣٨ .

ان كل جائزة من هذه الجوائز انما تكتسب قيمتها الحقيقية من الذين فازوا بها والاعمال التى أدت الى فوز أصحابها !..

من بين هذه الاسماء وتلك الاعمال نذكر على سبيل المثال :

جبرييل مارسيل «٥٨» ، سان ــ جون برس « ٥٩ » ، جاستون باشلار «٦١» ، جاك ماريتان «٦٣» ، جاك أوديبرتى «٦٤» جائزة الدولة الكبرى فى الآداب ، **جبرييل مارسيل** (٤٨ ، **جاك ماريتان** « ٦١ » جائزة الاكاديمية فى الأدب عن «تربية أوروبية» ، **البير كامو** «٤٧» عن «الطاعون» **فرانسوز ساجان** «٥٤» عن « صباح الخير أيها الحزن » **الان روب ــ جرييه** «٥٥» عن «العراف» **جوزيه كابانيس** «٦١» عن «بهجة النهار» **روبير بانجيه** «٦٣» عن « التحقيق »



فرانسوا نوريسييه
جائزة الاكاديمية الفرنسية

جائزة النقاد . **الزاتريبوليه** « ٤٤ » عن «العقبة الاولى» ، **سيمون دوبوفوار** «٥٤» عن « حكام الصين» **رومان‌جارى** «٥٦»جائزة الجونكور . **ميشيل‌بوتور** «٥٧» ، **سيمون جاكمار** «٦٢» جائزة رونودو . **بيير دو بوادوفر** «٥٠» عن « تغيرات الادب» ، **كاستكس** «٥١ »عن «القصة الخيالية » ، ميشيل بوتور «٦٠» عن « فهرس » جائزة النقد الادبى . **سانت اكسوبرى** «٣٩» عن « أرض البشر » **ميشيل سان -بيير** «٥٥» عن « الارستقراطيون » جائزة الاكاديمية فى الرواية .

وعن الرواية سنتكلم هنا .. وهنا سنكتفى بالكلام عن أهم جوائزها : الاكاديمية - الجونكور - رونودو .

فرنسوانوريسييه

جائزة الاكاديمية الفرنسية

وفرانسوا نوريسييه ناقد أدبى « **بالنوفيل ليتيرير** » وروائى ظل فترة طويلة فى منطقة الظل الى أن كرمته أهم جائزة للرواية فى فرنسا وهى جائزة الاكاديمية .. ولدنوريسييه فى ٨ مايو ١٩٢٧ ونشر أولى رواياته «**الانسان المتضرع**» سنة ١٩٥٠ ثم نشر فى السنة التالية رواية « **الماء الرمادى** » .

هذه الرواية الثانية كانت بداية «**المرحلة الرمادية**» فى‌حياة نوريسييه الادبية والتى‌تشبه الى حد بعيد « **المرحلة الزرقاء** » فى حياة بيكاسو الفنية ..فكل من المرحلتين‌قد استمر خمس سنوات تغيرت الرؤيا بعدها الى العكس تماما .. فبيكاسو قد انتقل الى المرحلة الرمادية ونوريسييه قد بدأ رحلته الزرقاء ..

فى مرحلته الرمادية قدم نوريسييه بعد « **الماء الرمادى** » رواية «**أرامل أوتوى**» «٥٦» و «**جسد ديانا**» «٥٧» والذى أضر بهاتين الروايتين هو أنهما وقعتا بين «**الحب الحزين**» لشاردون «واسمه الحقيقى جاك بوتللو ،روائى ولد عام ١٨٨٤ » و « **مرحبا بالحزن** » لروجيه نيمييه « ١٩٢٥ - ١٩٦٢ » . **فنوريسييه كان متأثرا بطريقة لاواعية بفكر شاردون وبطريقة واعية بفن نيمييه .. ومن هنا جاءت هذه المرحلة أو روايات هذه المرحلة ،رمادية الرؤيا باهتة الشخصية ، ان جاز هذا التعبير الاخير !**

وانتهت سنوات المرحلة الرمادية بالتخلص من تأثير نيمييه والنظر من خلال عدسة غير عدسته .. فقدم نوريسييه « **أزرق كالليل** » أروع رواياته وروايات موسم ٥٦ الثقافى فى فرنسا بشهادة جميع النقادالذين ظلوا عند رأيهم على الرغم من عدم فوزهذه الرواية بأيةجائزة من‌الجوائز



ادموند شارل ــ رو
جائزة الجونكور



جوزيه كابانيس
جائزة نوردو

الادبية و ((أزرق كالليل)) قصة أهم مايميزها هــو أنها كانت تعبيرا عن «ضمير العصر» وصــدى لما يدور فى أفئدة شباب الستينات الفرنسى .. **فقد جاءت تعبيرا صارخا عن ((القلق السائد)) الذى يهيمن على الجميـــع ويقود الكل .**

غريب حقا أن تجيء المرحلة الزرقاء والجو ملبد بالغيوم وغريب أيضا أن تجيء الرواية الثانية فى هذه المرحلة وهى رواية ((**البورجوازى الصغير**)) تعبيرا عن الرغبة . فى القلق بعد أن كانت الرواية الاولى تعبيرا عن القلــق وحده !

ولــكن ما الــذى طرا على فن نوريسييه من تغيير وما الذى جعله يلون اسم روايته بهذا اللون (أزرق كالليل) الذى ســميت به مرحلته الأدبية الثانية ؟

الواقع ان نوريسييه احس فجاة أنه لاينتمى الى ((اليمــين)) ولا يمكن أن ينتمى اليه.. فهو يتمتع بالحرية والقدرة على الانطلاق ولا يقدر أبدا على الوحدة والعزلة والترفع ..ومن هنا انحاز ومن هنا التزم ومن هنــا اختار الجماهير العريضة أو الشعب.

لذلك لم يعد غريبــا أن يعبر عن احساس الجيل ومشاعره وأن يرى **((الوضع الراهن))** أو **((الحالة القائمة))** بصورة المستقبل أو حلم المستقبل .. فهو يصور مادة الواقع الحزين بلون الحلم السعيد .. كالسينمائى الذى يصور لقطة عن البؤس ويلونها بلون فاتح .. أو رجل المسرح الذى يختار ستائرا وردية لمشــهد حزين .. او المصور الذى يصبغ أمامية اللوحــة بألوان داكنة تعبيرا عن موضوع الفكرة ثم يلون الخلفية بألوان زاهية تعبيرا عن أمل الفكرة ..

وهــكذا رأى نوريسييــه وهــكذا فعل .. رأى القلق الذى حل محل الحزن .. حزن الحرب العالمية .. وقلق المصير بعد الدمار الذى خلفته الحرب العالمية .. وفعل ما من شأنه أن يساهم فى تخفيف حدة التوتر.. فغطى مساحة أرضه السوداء بسمائها الزرقاء .. وغلف نهار وطنه الداكن بليله الازرق الذى لم يعد أسودا.. **فالليل كان قد ارتبط باللون الاسود واللون الاسود كان قد أصبح صفــة الليل .. وشــاء حلم نوريسييه ان يجعل الليل أزرقا لأول مرة ولاول مرة أصبح اللون الأزرق صفة من صفات الليل .**

أما العمــل الذى نال نوريسييه من اجله جائزة الأكاديمية هذا العام فهو رواية «قصة فرنسية» .

و **((قصة فرنسية))** هى نقلة جديدة فى الأدب الميتافيزيقى منحيث جعله

أدبا ثوريا .. فالملل والغيرة والحب مشاعر صورها الكاتب بمنهج تراجيدي رفيع قابله على الوجه الآخر تصوير واقعي وجريء انطلق المؤلف من فوق قاعدتهما بصراحة وأحيانا بوقاحة ليصل الى مقارنة دقيقة يعقدها بين العاصمة (باريس) وضواحيها .. **فالضواحي تصب في العاصمة والعاصمة تعود فتصدر الى ضواحيها الفن والفكر والعلم جنبا الى جنب مع ماتجلبه لها من انحلال والحاد وانفصام .**

((مع نوريسييه ، لانخشى شيئا ، فهو أفضل من تقدم بانتاج أدبي خلال هذا الموسم . انه يتمتع بموهبة عالية وبقدرة كبيرة على التعبير)) .

هكذا قال هرفيه بازان قبل فوز نوريسييه .. وعلى الرغم من هذا فقد جاء فوزه بجائزة الأكاديمية مفاجأة لعشرات الصحفيين الذين كانوا ينتظرون لحظة اعلان النتيجة التي توقعوا أن يكون الفائز بها أحد كاتبين لا ثالث لهما وهما جون — لوي كورتيس وروبير ساباتييه .

آدموند شارل — رو

جائزة الجونكور

ادموند شارل — رو ، امرأة شابة من أسرة دبلوماسية ، قضت طفولتها في روما حيث كان والدها سفيرا لفرنسا لدى الفاتيكان .. عادت الى فرنسا بعد الحرب وبعد أن خاضت غمارها ممرضة في موقعة فردوم عام ١٩٣٩ ثم في الراين عام ١٩٤٥ . عملت بالصحافة فبدأت في مجلة ((ال)) Ele النسائية ثم مجلة ((فوج)) Vogue النسائية أيضا ، والتي وصلت فيها الى منصب رئيس التحرير .. وظلت رئيسة لتحريرها الى أن استقالت في الربيع الماضي لتتفرغ تفرغا كاملا للانتاج الأدبي هربا من ((**هذا العمل الذي يأكل الوقت والفكر والحياة**)) على حد تعبير ادموند نفسها ..

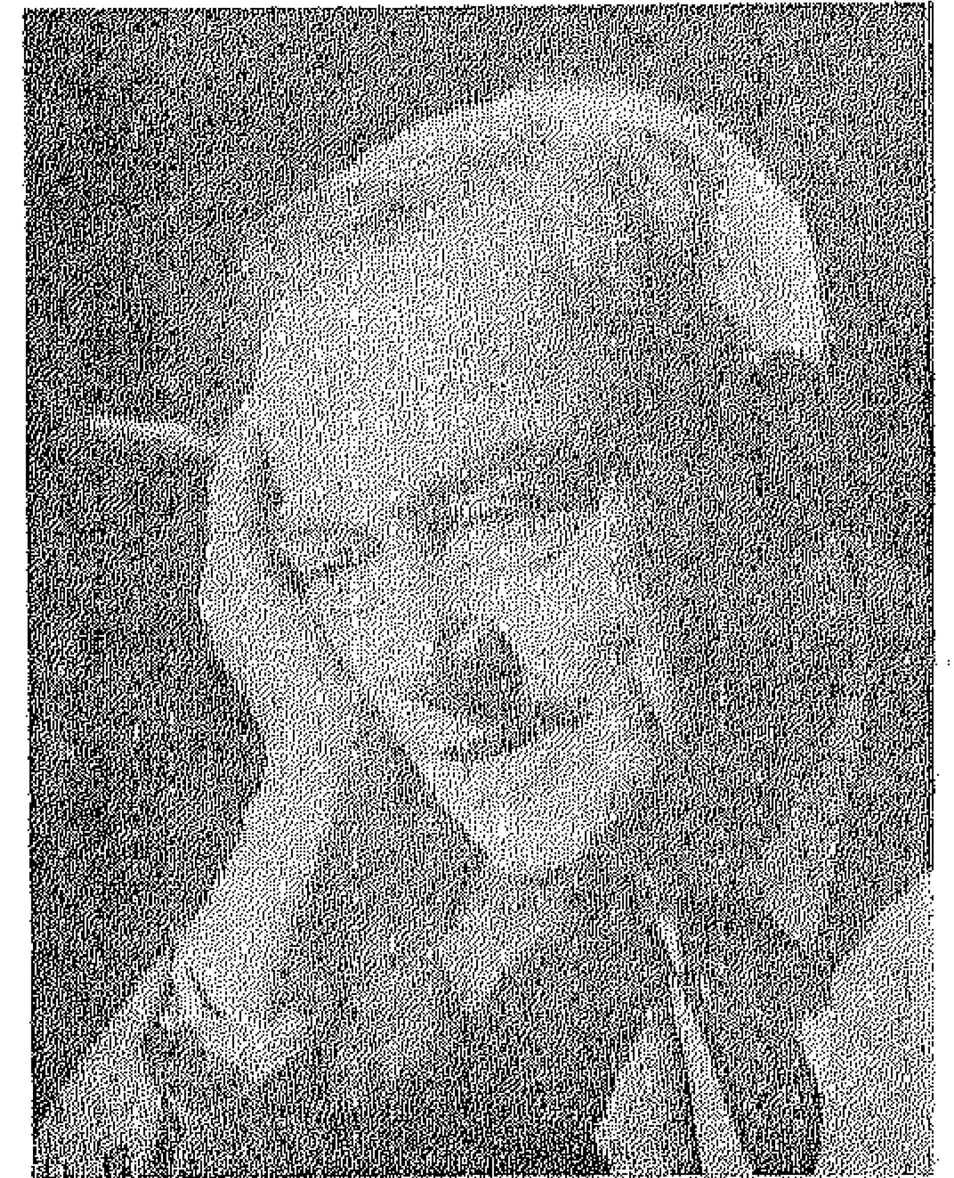
و ((**نسيان باليرم**)) أو الرواية التي فازت بجائزة الجونكور لهذا العام ، كانت قصة قصيرة في بداية الامر .. وقبل أن تنشرها أدموند فكرت في اذابة أحداثها وتحويل كثافتها الى سائل مرن ، أقصد تحويلها الى رواية ..

استغرقت هذه الرواية ثماني سنوات من عمر كاتبتها هي نفسها السنوات التي قضتها رئيسة لتحرير مجلة ((فوج)) .

وفكرة الرواية تقوم على عقد مقارنة بين الحضارة الأصيلة والحضارة الزائفة .. وهي مقارنة تذكرنا بتلك التي عقدها نوريسييه في روايته ((قصة فرنسية)) بين المدينة وضواحيها **ويبدو أن الاتجاه الذي يسود الآن بين كتاب الرواية في فرنسا هو المقارنة للخروج منها بتأييد صريح وواضح للقيم الأصيلة وادانة الحضارة الجديدة المعاصرة .**

أما مقارنة ادموند شارل — رو فتجمع بين باليرم الثغر الايطالي ونيويورك المدينة الامريكية . فباليرم هي رمز لرفض النجاح كما يفهم في المدن التي يقال انها متحضرة .. ونيويورك هي العكس تماما ، فهي تسعى الى النجاح وتؤمن به ايمانا مطلقا .. والرواية بعد ذلك تبين أن الحياة الحقيقية تتمثل في الوفاء للتقاليد والايمان بالماضي ، مع محاولة تطوير هذا الماضي والارتقاء به ، دون الوقوف عند حدوده الثابتة . وايطاليا ترمز ، بناء على هذا المعنى الى الحضارة الاصيلة بينما ترمز أمريكا الى الحضارة الزائفة والمبالغ فيها .

((اني اعرف أشياء كثيرة عن هذا العالم ، وما علي الا أن انطلق لاعبر عنه)) .



برنار جراسييه

ناشر الروايات الفائزة

هكذا تقول ادموند شارل ـ رو وهكذا تكتب .. أما قولها فصدى لاحساسها بالحياة وأما كتابتها فصدى لتأثرها بكاتبين ايطاليين أبرزهما **فالرى لاربو** .. وأعمقهما **بيراندللو** ..

وبينما تأثر نوريسييه بشاردون ونيميه ثم سرعان مانسيهما وانطلق صادرا عن ذاته معبرا عن أعماقه استطاعت ادموند أن تصدر عن ذاتها هي الاخرى وأن تعبر عن أعماقها ولكن دون أن تنسى لاربو وبيراندللو ، وان كانت قد نسيت باليرم وطن لاربو وبيراندللو وموطن طفولتها في الوقت نفسه .

ماهو اذن عالم ادموند وماذا تعلم عنه وكيف نقلته شريحة حية الى القارىء ؟

لاشك أن طفولة ادموند ونشأتها في ايطاليا قد شكلتا مفهومها عن الحياة حتى رسب هذا المفهوم في اللاشعور أو اللاوعي ، وعندما وعت الطفلة كانت قد انتقلت الى فرنسا .. الى هذا المناخ الفكرى المغاير تماما والذى ربما كان هو المقصود لا نيويورك التي وضعتها في مواجهة باليرم ! ولكن الذى لايدعو الى التأكيد الكامل لهذا المعنى هو أن ادموند عاشت فترة في امريكا ثم مالبثت أن سئمت الحياة فيها فعادت الى فرنسا .

هذا المزيج الجغرافي والتاريخي بين أوروبا (ايطاليا وفرنسا) وبين أمريكا ، عاشته ادموند وعاشت درجات اختلافه وتفاوته .. **اوروبا المفكرة بفلسفة سارتر وكامو وشعر اراجون وبريتون واوروبا الفنانة بنحت رودان وجياكومتي ومسرح كريستيان بيرار ومينوتي** .. ثم امريكا الصناعية التي لا هم لها غير العلم ولا مسعى لها غير الوصول الى أقصى درجات العلم من أجل الدمار أو العمار على السواء وعلى حسب مايحقق احدهما أو كلاهما من النجاح والسيطرة بعيدا عن كل فكر وكل فن .. هذان العنصران اللذان فشلت امريكا فيهما تماما .

تقع « **نسيان باليرم** » ، أول رواية لادموند ، في ٣٥٠ صفحة كلها ذكريات أو صور في ألبوم تقلبه جيانا بطلة الرواية .. وجيانا « **غريبة في نيويورك** » ولكنها ترأس تحرير مجلة نسائية كبرى وتعيش مع « **طنط روزى** » خالة زميلتها في المجلة ..

أما جيانا فهي ابنة أشهر أطباء باليرم بايطاليا ، جاءت الى نيويورك للدراسة ثم بقيت بها .. انها تحاول أن تقيم علاقات ودية بينها وبين الأمريكيين ، ولكن الود يأبى أن يتصل . تصادق زميلتها بابز ، ولكن الصداقة تظل خيطا رفيعا واهيا لا متانة فيه .. فبابز مثال للفتاة الامريكية المشغولة بتحقيق النجاح ، الشغوفة به مما يجعلها تقيس كل تصرفاتها : ابتساماتها ، طريقة مشيتها ، ملابسها .. والحركة والسرعة والجنون فوق ذلك ..

وتضيق جيانا بتصرفات بابز لتجبرها على الاستماع اليها .. ويكشف هذا اللقاء عن مغامرة عاطفية وقعت لبابز : كانت بمثابة أول تجربة لها ، وكان الفتى مخمورا وكانا معا داخل سيارة خاصة ضيعا فيها فترة « **رائعة** » ثم خرجت بعدها وهي « **سيدة** » .. ثم توالت المغامرات .

وهنا تحس جيانا أنها بعيدة عن بابز كل البعد وغريبة عن هذا الجو كل الغربة .. حتى « **طنط روزى** » المرأة العجوز ، التي ما زالت تمارس شبابها أو بتعبير أدق ما زالت تمارس ماضيها .. لا فرق بينها وبين ابنة أختها التي تمارس حاضرها بأفظع ماتكون الممارسة .

وفيما عدا بابز وخالتها روزى تلتقي جيانا كل يوم بزميلاتها المحررات بالمجلة وكلهن على شاكلة بابز وروزى .. فتشعر جيانا في نهاية الأمر بالسأم والملل والغثيان وتقرر أن تستقيل من المجلة وتعود الى بلدها .

« **الذكرى هي الجحيم** » : بهذه العبارة تنهى ادموند شارل ـ رو أول رواية لها في عالم الادب .. وهي رواية تتحدث عن ذكريات الكاتبة وتدور في فلك كل « **رواية أولى** » يكتبها صاحبها فتجىء عبارة عن « **ترجمة ذاتية** » بحيث تتركز قيمتها الحقيقية في التأثر والانفعال والصدق كنتيجة للتجربة الخاصة ، فاذا ما انتهت ذكريات الكاتب وانتهت تجاربه أو مخزونه لجأ الى الخارج .. **وهنا يواجه طريقين احدهما مسدود لايفضي الى عمل ثان ذو قيمة ، والثاني طريق مفتوح يؤدى الى الخلق والابتكار والاجادة ..**

ولكن القدرة على التعبير والتمكن من استعمال الأدوات الفنية ينبئان بأن ادموند تختلف كثيرا عن فرنسواز ساجان مثلا .. **ادموند صاحبة « نسيان باليرم » ، أضعف رواياتها وليست فرنسواز صاحبة « صباح الخير أيها الحزن » أقوى أعمالها !**

جوزيه كابانيس

جائزة رونودو

ولد كابانيس في مدينة تولوز عام ١٩٢٢ ثم درس الفلسفة وحصل على درجة الدكتوراه في القانون عن رسالة موضوعها : « **تنظيم الدولة على ضوء جمهورية افلاطون وسياسة ارسطو** ».

كتب كابانيس ٩ روايات ، جمع ٥ منها في مجلد واحد تحت عنوان « **العصر الغامض** » وهي : العصر الغامض «٥٢» **الاوبرج الشهير «٥٣» جوليييت «٥٤» الابن «٥٦» ، زواج المصالح «٥٨»** ونال جائزة النقاد لعام ١٩٦١ عن رواية «**بهجة النهار**»

أما الرواية التي نال عنها كابانيس جائزة رونودو لهذا العام فهي رواية « **معركة تولوز** » تقع هذه الرواية في ٤٢١ صفحة ويوحى عنوانها لاول وهلة بأنها رواية تاريخية تدور أحداثها حول معركة حربية وقعت في مدينة

تولوز بفرنسا .. تماما كما أوحت رواية ((قصة فرنسية)) لنوريسييه بأنها رواية هى الاخرى تاريخية .

والواقع أن روايةنوريسييه رواية سيكولوجية كرواية أدموند شارلـرو ورواية كابانيس وكل روايات هذا الجيل الـذى لايزال ينهل من نبـع روست . ذلك النبع الذى لاينضب ولا يجف .

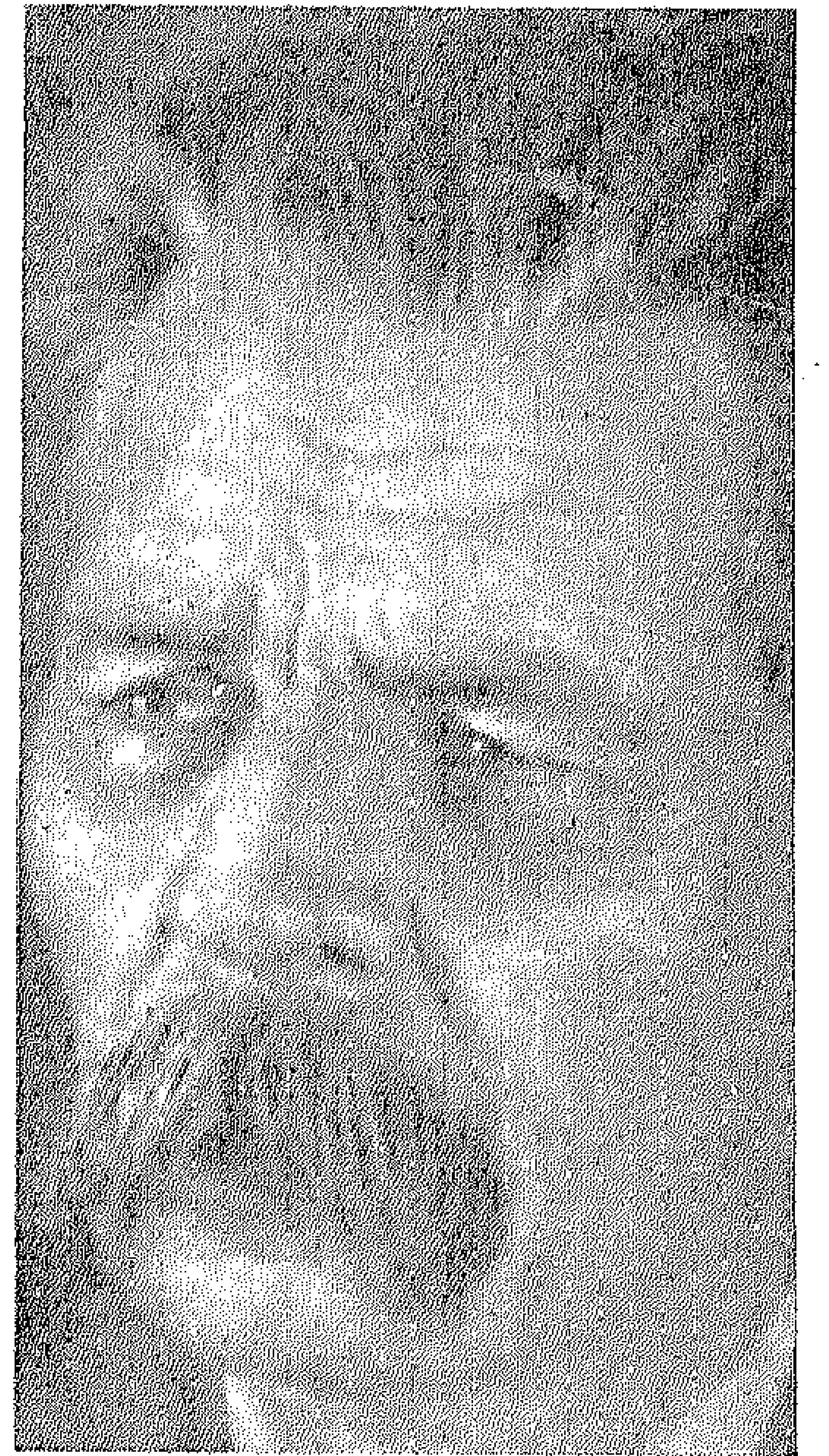
ان كلمة ((**معركة**)) جاءت تعبيرا عن معركة الحياة وليس معركة الحرب فتولوز مدينة حية مليئة بالحـركة والحياة .. الحياة التى لاتقوم عـلى الصمت والاستكانة ولاتموت بالوقوف والنوم .. فالضجيج والتنقل والعمل من ضرورات العيش كما أن الجهـاد والكفاح والمثابرة هى أهم عنـاصر البقاء .

وعلى هذا فان أحداث الروايةعبارة عن وصف للحياة فى تولوز ، موطن الكاتب ، وتصوير للناس فى هـذه المدينة التى تختلف تماما عما عداها من مدن فرنسا .. فالجدية والاستقامة والشهامة صفات يتصف بها مواطنو تولوز يقابلها على الوجه الآخر صفات أخرى من صميم الباريسيين : **الدعابة والتهكم والسخرية ..**

وقد علق النقاد على هذه الرواية بعبارة واحدة تقول : **رائعة ولكنها قصيرة**)) .. رائعة لانها قطعة حيـة من حياة الاقاليم والنها تذكرنا ببلزاك وانغامها تحيلنا الى بروست ..وقصيرة لان روايات كابانيس كانت كلهـا طويلة .

وفى حديث أجرته معه ((**النوفيـل**

جوركى صديق الشعب



يعتبر ((**ماكسيم جوركى**)) من الكتاب القصصيين الذين اشتهروا بمراسلاتهم العديدة . فحين جمعت خطاباته بلغ عددها عشرين ألف خطاب . وقـد صـدر حديثا مجلد ضخم يحتوى على مائة فقط من هذه الخطابات التاريخية . وجميع الخطـابات كتبت فيما بين سنة ١٨٨٩ ، سنة ١٩٣٦ ، أى منذ أن كان ((جوركى)) يتعثر فى خطاه فى مستهل حياته الأدبية الى أن وافته المنية . ومعظم الخطابات ترجمت الى الانجليزية ، وهى ذات أهمية عظيمة ، أولا لأنها تشير الى علاقات ((جوركى)) بالكتاب الآخرين ، وثانيا لأنها تعطى صورة واضحة لآراء ((جوركى)) وانطباعاته فى شتى المجالات الأدبيـة والاجتماعيـة والسياسية .

وقـد اشتهر ((**جوركى**)) بعدائه الشديد لآراء كل من من ((**تولسـتوى**)) و ((**ديستوفسكى**)) لأنهمـا اعتبرا الشقاء والمعاناة شرا لابد منه لكى يصل الانسان الى الخلاص . وخطورة هذا الرأى فى اعتقاد ((جوركى)) هو خلق تطلعـات وانعكاسات مرضية تشغل الأوساط الثقافيـة بالمشـكلات الشخصية التى تنبع من حياتهم الخاصـة فى

المنبهر) اجاب كابانيس ردا على بعض الاسئلة قائلا :

* ان الصداقة التى يتكلمون عنها فىالكتب كثيرا ،لاوجود لها فىرواياتى فالعلاقات العاطفية تشغل مكانا أكبر من الصداقة .. أنالا أحب غيرالرجال الذين يعلموننى شيئا والنساء اللاتى أتعلم منهن شيئا .

* الايمان موجودلكنىاتمتع بايمان خاص بى .

* أنأرى وجهى أمر لايهم ..ولكن لكىاعرف نفسى لابد أنأحبها اولا ..

* اننا نذهب الى الموت ولكننا نحتفظ بأسرارنا .

* ان روعة الوجود تنطوى على شىء آخر غير الذى نراه ، ولكنا لانستطيع أن نرى هذا «الشىء الآخر»

* ان الشهرة التى تمنحها لىهذه الجائزة لايمكنها أن تغير منى شيئا !

هؤلاء هم الثلاثة الذين فازوا بأهم ثلاث جوائز للرواية فى فرنسا هذا العام ..ولعلنا قد أدركنا الى أىمدى يتفق الفائزون فى الرؤيا .. فالقالب الروائى والمادة الاجتماعية والمعالجة السيكولوجية والطابع البيوجرافي والدراسة المقارنة بين القديم والجديد وبين العاصمة والضواحى فى نفس البلد أو بين مدينتين فى بلدينمختلفين ثم التناول الهادف لموضوعات الحياه المعاصرة .

كل هذا وكثير غيره يؤكد حقيقة على جانب كبير من الاهمية وهى أن أبناء الجيل الواحدفى البلد الواحدوربما فى ،العالم كله يشعرون بشعور واحد ويصدرون عن مفهوم واحد ويقودهم فكر واحد . هو ((الفكر المعاصر))

فتحى العشرى

الوقت الذى كان يتحتم عليهم فيه أن يكرسوا قواهم الروحية والفكرية لخدمة قضية عامة ، الا وهى الاطاحةبحكم القياصرة الروس . ولعل أكثر الخطابات اثارة فى المجموعة الصادرة حديثا هو خطاب ((**جوركى**)) الى ((**تولستوى**)) الذى كتبه فى مارس سنة ١٩٠٥ . وفيه اتهام صريح من جوركى لهذا الرجل العظيم ، مؤداه أن «تولستوى» يتسم بالغطرسة والاستبداد اللذين نبعا من طبيعته الارستقراطية . لأنه يرغم الناس على قبول تعاليمه وارشاداته حتى ولو لم يستشعر هو ذاته اقتناعا ومثولا لها .

كما تكلم ((جوركى)) باحتقار شديد عن ((**ايفان كارامازوف**)) فى خطاب موجه الى ((**ليونيد أندريف**)) فى أوائل عام ١٩١٢ . وكان احتقاره منصبا على رفض((**كارامازوف**)) للعالم المليء بالشرور والآلام . فهذا فى رأى ((جوركى)) اتجاه سلبى لذاته ، يضاهى تعذيب الانسان لذاته ، وهو نفس ما يعانى منه ((**ديستوفسكى**)) ذو الطبيعة المتقلبة . ((**فكارامازوف**)) لا يقف لمجابهة الشر واستئصاله من المجتمع بل يكتفى بشعور الاحتقار والمذلة ويفخر بموقفه هذا ، الذى ان دل على شىء فانما يدل علي الضعف والهروب من المسئولية .

ولا يثير حنق ((جوركى)) وغضبه شيئا أكثر من أن يرى الصفوة الممتازة فى المجتمع تقف مكتوفة الأيدى ولا تحرك ساكنا من أجل رفاهية الكتل الشعبيةوالعمل على اسعادها.

ومن أرائه أن الأدب يجب أن يكون ثوريا الى جانب كونه تعليميا والا يشير فقط الى نقائص المجتمع بل يلهب حماس الجماهير لتغيير الأوضاع السقيمة ولاستكمال تلك النقائص . ويرجع الفضل فى ثورية أراء ((جوركى)) الى اعلان الأيديولوجيين السوفييت روح الثورة مبدأ لمدرسة الواقعيين الاشتراكية .

ندوة القراء

دعوة الى النقــد :

ان مجلة الفكر المعاصر اذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر انما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة ايمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة . فاذا كان الفكر على وجود علامة الامة فالنقــد عامل من عوامل ايجادها ولذلك فمجلتنا اذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضا ان يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا ان كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن اذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارىء بالكاتب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حار لالقاء درس وان يكون لحساب ـ لا على حساب ـ قضايا الفكر المعاصر وانسان القرن العشرين .

حول تعليق « دعوة الى السلام » :

طالعت بغبطة شديدة ملاحظاتك « **فى الفكر المعاصر** » حول كتاب الأمة الانسانية ، وابادر فأسوق لك الشكر على تفضلك رغم مشاغلك العديدة الفكرية ، بمطالعة هــذا الكتاب ، والذى لا يقوى على مطالعته والتعليق عليه بهذه السرعة ، الا الرجل الذى يداين المطبعة العربية فى القرن العشرين بأكبر قدر من الثقافة ، التى تزود منها وسيظل يتزود أجيال وأجيال وأجيال .

التراث الاسلامى :

وأسرع فأعترف بما نسبته الى من أننى لم أستطع أن أتخلص فى كل صفحات الكتاب باعتزازى بالتراث الاسلامى ، حتى لقد صدرت الكتاب بآية قرآنية ، واننى أشــهد أن حياتى كلها وفــكرى ونشاطى هو ثمرة ايمانى بالتعــاليم الاسلامية . **وأنا اذا كنت اليوم أدعو الى الســـلام والى ترابط الجنس البشرى فى امة واحــــدة ، فليس ذلك الا بوحى من المبادىء الاسلامية ، واستلهاما للنصوص القرآنية .**

وأحسب أن الاعتراض الذى يمكن أن يوجه فى مثل هذه الظروف ، ليس هو فى اعتزازى بالتراث الاسلامى ، ولكن على انكارى لغير الإسلام من مبادىء وتعاليم ، فهل هذا وقع منى فى طول الكتاب وعرضه ، أو لم أشــد **بالمسيحية** من حيث هى دعوة للحب والسلام ، أو لم أتغن **باخناتون** ، وعرضت التعاليم **البوذية** وما انطوت عليه من انسانية ، أو لم أمجد **غاندى وتولستوى** من قبله لدعوتهمــا الى عدم العنف .

فاعتزازى بالتراث الاســــــلامى لم يحل بينى وبين الاعتراف من غيره من المصادر ، ولولا الاسلام لما كنت بهذا التسامح .

الوحدة الانسانية لا تعنى النمطية :

والحق أننى عندما أدعو لأمة انسانية فلست أتصور ، ولست أعنى أن يتحول الناس الى نمط واحد من التفكير والاعتقاد والمزاج ، فان ذلك يعنى لو تحقق نهاية الحياة من أساسها ، لأن الحياة تقوم على التنوع والمغــــايرة والتمايز ، والأمة الانسانية التى أدعو اليها لا تقــوم ولا يمكن أن تقوم الا اذا عاش المسلم الى جوار البوذى الى جوار المسيحى الى جوار حر التفكير ومن لا عقيدة له ، ولكل ان يتحمس لعقيدته وفكره ، بدون أن يرفع يده على أخيه أو خالفه فى الرأى ، فضــــلا عن أن يسوده أو يستغله مخرجين من الحساب والتفكير العدوان عليه أو اراقة دمه .

فوارق سطحية :

ولقد أصبت الهدف وأنت تصور الــكتاب على أنه محاولة صادقة لاظهار « **أن الفوارق بين امة وامة ما هى الا فوارق سطحية ولا تضرب فى أعماق الطبيعة البشرية ، فاللغات وان اختلفت فاصلها واحد ، والحدود الجغرافية اذا حددتها جبال وأنهار وسيول ووديان فالبشر على كل حال يسكنون كرة أرضية واحدة ، والاسلاف اذا تفرعوا وتفرقوا فالجد واحد وهو آدم ، والتاريخ وان تباينت خطوطه فهو آخر الأمر تاريخ واحد للانسانية** » .

وعلقت على ذلك بقولك أنك « **ترى فى ذلك مغالطة كبرى تضر الفكرة ولا تفيدها** » « **لأننى قياسا على ذلك قد اقول أن لا فرق بين المناضد والمقاعد والكتب والخبز واللحم ، لأنها مهما تكن فهى ترتد الى ذوات متجانسة** » .

وأسمح لى أننى لم أتبين وجه المغالطة حتى فى هـذا الذى سقته على سبيل القياس ، فكون المناضد والمقاعـد والكتب واللحم والخبز ترتد الى ذرات متجانسة وعلى ذلك فلا فرق بينها فى الجوهر ، هو آخر مقررات العلم انتهى اليها بعد أن تصور خطأ ان الـكون مؤلف من مائة عنصر مستقل بعضها عن بعض ، حتى لقد سخروا بتفكير العرب من امكان تحويل العناصر ، واعتبروا ذلك أحد المستحيلات.

أما اليوم فنحن نعلم أن العناصر كلها أصبحت ترتد الى جوهر واحد ، هو هذه الذبذبات الكهربية التى يتألف منها الالكترون والبروتون ، والعمل يجرى الآن على تحويل العناصر بعضها الى بعض ، وبعد أن كان العرب يحاولون تحويل الزئبق الى ذهب ، فان ما يجرى الآن هو تحـويل الذهب الى زئبق • فليس هناك اذن مغالطة كبرى فى القول فان جوهر المناضد والكتب والمقاعد واللحم والخبز واحـد من الناحية العلمية •

على أننا ونحن نتحدث عن وحدة الجنس البشرى فلا أظن أننا فى حاجة للذهاب الى هـذا المدى ، فأحسب أن الفوارق بين الأمريكى والروسى والعربى والصينى ، لا يصل الى مدى الفارق بين اللحم والمقاعد •

تضر ولا تنفع :

وقد استوقفنى قولك ان مثل هذه المحـاولة فى تبسيط الفـوارق بين الأمم تضر الفكرة ولا تفيدها ! ترى ما الذى يفيد الفكرة اذن ، أن نعمق الفوارق بين البشر فنتحدث عن الخلافات الجذرية بين العنصر الآرى والسامى ، وأن نفرق بين أصل الجنس الأبيض وأنه من نسل الانسان الأول ، أما الزنوج فهم من نسل بعض القرود كما يقـول بعض من يتشدقون بالعلم • أيفيد الفـكرة أكثر ونحن نستعرض تاريخ الانسانية ، أن نتحدث عن شعوب خلقت للعبودية ، وأخرى خلقت للسيادة •

أعترف أننى تصورت أنه مما يساعد على احـلال السلام بين البشر ودفعهم الى التعاون هو أن أحاول تبسيط

وأحسب أن الاعتراض الذى كان يمكن أن يوجه الى محاولتى هذه ، هو أننى كنت ألقى الكلام على عواهنه ، أما وأنا فى كل ما كنت أقول ، أعتمد على آخر معطيات العلم ، وما انتهى اليه الفكر العالمى ، وما توصلت لتحقيقه التكنولوجيا الحديثة ، فأحسب ان المحاولة تفيد الفكرة ولا تضرها •

تحية شكر وتقدير :

وبعد فانى أشكرك فى نهاية الامر على التحية التى تفضلت فسقتها لكتابى من أنه نداء الى القلوب والعقول فى آن واحد فما ليس يرتضيه العقل بمنطقه الجاف ، يميـل اليه القلب لما فيه من حرارة ايمان واخلاص عقيدة ، وعندى أن هذه تحية كريمة لا يسوقها أو يقدر عليها ، الا عقل كبير وقلب كبير أيضا •

احمد حسين

حول مقال : من هو المثقف الثورى ؟

سيدى رئيس التحرير ..

قرأت مقالكم القيم « من هو المثقف الثـورى » وأعجبت به • وهناك بعض ما عن لنا .. تقول : « ان ادراك الحق **عند الصوفى هو غاية يوقف عندها ، وأما عند النبى فهو بمثابة يقظة تصحو بها كوامن نفسه ، حتى لتتحول تلك الكوامن بين جوانحه الى قوى تهز أركان العـالم هزا ليستفيق من سباته ، فيبدل قيما بالية بقيم جديدة »** هذا حسن ورائع ! ولكن ما قولكم فيمن كان له تلاميذ ومريدون من أعلام الصوفية ـ وهم كثير ـ اقتفوا آثار اقطابهم بسلوك ـ هو بمعنى ما من المعانى وفى وقته ـ رفض للقيم البالية الزائفة ، ومحاولة لبناء قيم جديدة يغيرون بها وجه الحياة ، وحياتهم اولا وبالذات • أو بعبارة أخرى أن بعض اعلام الصوفية والتلاميذ ممن اتبعوهم ، لم يقفوا عند حدود الغاية التى نشدوها ، ولكن تخطوا ذلك الى محاولة تطبيقها فى حياتهم العملية مع الناس • هذا وهناك فرق آخر جـوهرى بين النبى والصوفى من حيث هما « داعيان » أو « مصلحان » فالأول يأتيـه الأمر ـ حقا ودعوة ـ عن طريق الوحى ، فيما يشبه التكليف ، أو هو التكليف عينـه ، ومصـداق ذلك قوله تعـالى « انا ارسلناك ... » وبديهى أن المكلف بشىء عليه أن يقوم به على نحو ما كلفه المكلف ـ وهو فى حال الأنبياء والرسل الله سبحانه وتعالى ، أما فى حال الصوفى فهو يصل الى ما يصل اليه بعد سلسلة طويلة من المجاهدات النفسية العنيفة داخل ذاته ، النبى فيها والده الأول ولا شك ، وهو كما قدمنـا المكلف من قبل الله ، ثم يقوم بعد ذلك بالتصريح لاتباعه بما وصل اليه من احوال وهى نور يقذفه الله فى قلب العبد الحق • ترى لماذا يفعل ذلك ولم يكلفه أحد لا فى الأرض ولا فى السماء بذلك ؟ الجواب لانه ينشد لهم حياة أفضل ـ على نحو ما يفعل النبى القدوة المثلى ـ اذن هو لم يقف عند حد ادراك الحق كغاية تنشد لذاتها !

بل تخطاها الى حد التغيير ، تغيير أفكار الناس وأسلوب حياتهم . وبعبارة أخرى ، فيما وهبه الله له من علم لدنى عن طريق الكاشفة ، راح ينير للناس سبل الحياة ! ولعل أصدق مثل للصوفى من هــــذا القبيل هو حجة الاسلام **« أبو حامد الغزالى »** واضـــع دعائم وأسس التصوف السنى ، والذى لم يقف منعزلا عن الحيـــــاة منتشيا بما وصله من الحق ، بل خرج من محنته وتجربة الشك التى صورها بدقة وصدق وروعة فى كتابه القيم **« المنقذ من الضلال »** ــ خرج الى دنيا الناس يعلمهم دينهم كيف يكون ، وحياتهم كيف ينبغى أن يحيوها . هذا واذا صدق حكمكم على بعض الصوفية الذين يقفون عنـــد حدود الغاية ، فانه لا يصدق على كل الصوفية . ولعل ضربكم المثل بالامام الغزالى كمثقف ثورى ايجابى يؤيد ما نذهب اليــــه .

٢ ــ اذا كنت ــ يا أستاذى ــ تنشد الدقة الدقيقة فى استخدام الكلمات ، وكنا معك ننشد ذلك ، فاننـــا نعتقد أن كلمتى **« التقدم »** و **« التأخر »** مضافتين الى كلمتى **« الأمام »** و **« الوراء »** أو الخلف ، تعطيان معنى واضحا كاملا محدد الأبعاد لما نقول . فلما لم يكن هناك تقدم الا الى الامام ، كذا لا يكون هناك تأخر أو تخلف الا الى الخلف أو الوراء . وفى رأينا أن الفرق بين المثقف الثورى الذى يعمل على تقدم الحياة الانسانية الى الأمام ، وبين المثقف الرجعى أو « الجامد » الذى لم يتطور ، هو أن الاخير احتفظ بما كان يعيش به من أفكار ومبادىء فى الوقت الذى سبق الثورة ؛ ثورة التغيير نحو الأفضل ، ووقف عند هذا الحد ولم ير فى غيره بديلا وينبغى أن نلاحظ أن بعض المثقفين الثوريين كانوا مثله **(أى المثقف الرجعى)** ويعيشون عيشته . ولـكنه بمجىء الثورة ، غيروا من أفكارهم ، وتطوروا ، وراحوا ينشدون التقدم للامام . ومن ثم أصبح هناك **« المنتمى الايجابى »** على حين وقف المثقف الرجعى «محلك سر» ! لم يستطع أن يتكيف ، أو لم يرد ذلك ، فظل على ما هو عليه ، فأصبح يعيش فى عصر جديد بعقل وقلب يعيش فى الماضى الذى انتهى ، وجرى عليه ما يجرى على الكل من سنن التطور والتقدم للامام . أؤلئك خطر على المجتمع الجديد ، وذلك لانهم قد يحاولون تحطيم الجديد على أمل أن يستعيدوا القديم الذى يعتقدونه مكانته المفقودة . وهناك نوع ثالث من المثقفين ، وهو المثقف الذى يؤمن بالجديد ، ولكنه يختزنه ولا يفيد منه ، فهو **« المنتمى السلبى »** أو بمعنى آخر **« المعتزل »** . وهذا لا خطر منه على المجتمع ، لأنه محصور فى حـــدود ذاته ، كما أنه لا نفع منـــه ، لانه يدرك ، ولا يحاول أن يصنع شيئا بما يدرك ! .

٣ ــ ان الأساس الذى تقوم عليـــه فعالية وحيوية **« الأفكار »** التى ترتسم فى ذهن صـاحبها ، أو **« الافكار التى تتحول الى نماذج »** أو بمعنى آخر **« المثل »** هـــذا الأساس هو **« القيم »** Values التى يؤمن بها صاحب هذه الفكرة أو هذا المثل . ولعل أهمها وأبرزها فى هذا الميدان قيمتان متناقضتان **« الغيرية »** و **« الآنانية »** . فالمثقف المعتزل على هـــذا الأساس **« أنانى »** يوقف دفع الفكرة على حدود **« أنيته »** أو ذاته دون العالم . وعلى العكس منه يكون المثقف الثورى الايجابى « غيريا » يحب الآخرين ، كما يحب نفسه ، ولا يوقف أفكاره ومثله على حدود هــذه النفس ، وانما هو يدعها تنتشر وتصل الى الآخـرين حتى يدركوا ما أدرك ، ويحيوا على نحـــو ما أدرك . وهذا يرجع ولا شك الى نوع الأخلاق أو أنماط السلوك التى يسلكها المثقف فى مجتمعه .

٤ ــ فاذا كان **سقراط** قد **« أبى الا أن يكون مثقفـا ثوريا ، يحاول تغيير الناس ، وتبـــدل الحياة ، فمات ضحية دعوته ، لكنه مات سـعيدا برسالته »** فما تلك السعادة الا ثمرة للأخلاق العقلية التى ارتضاها لنفســه كمبدأ فى الحياة .. غيرية مقرونة بحب البذل ، بالعطاء ؛ بالتضحية حتى بالروح ! على حين لا يبذل المثقف الرجعى أو المعتزل معا شيئا ، أى شىء ، لانهما معا يؤمنان بقيمة الآنانية . والعجيب انهما يؤمنان ويعملان بها ، ادراك ثم عمل ، ولكنه عمل لا يفيد منه الا صاحبه . ومن هنا تبدو لنا هذه القيمة من أخطر القيم على الحياة الانسانية . فليست تقف عند حدود صاحبها ، ولكن لأنها قد تدفعه الى مثلها من القيم الضارة الاخرى كالحقـــد والحسد ، ومحاولة الاضرار بالمجتمع بأى شكل وعلى أى نحو . ولذلك فان اقصاء الرجعيين المثقفين وغيرهم كان ضرورة تفرضها مرحلة البنـــاء ، وحتى لا يعوق مسيرة الركب حاقد أو أنانى !

٥ ــ هذا واذا كنا نؤكد أهمية الغيرية وضرورتها كقيمة فعالة لها دورها البناء فى نفوس المثقفين الثوريين الايجابيين الذين حملوا على عاتقهم تغيير المجتمع ، فما ذلك الا لأن الالحاح فى اقرار الغيرية أساسا مكينا للاخلاقية لا يتعارض مع التسليم بالابقـــــاء على الآنانية وتوكيد الذات . وقد صدق **ليكى** Lecka حين قال : ان الفضل الأكبر فى نهضة الأمم وتقدم الحضارات مرجعه الى مسعى قوم كانوا وهم فى غمرة سعيهم الحثيث من أجـل مصالحهم الشخصية يعملون عن وعى على ترقية مصالح المجموع . **(الفلسفة الخلقيـة د . توفيق الطويل ط ١ ص ٣٠١)** ولا يكفى فى مثل هذا المسعى الوعى ، بل يجب أن يقترن الوعى بالايمان ، بالانســـان ــ ككل ــ ينبغى أن يسعى متكاتفا من أجل ازدهار الحياة .

عبد المنعم حسن صالح
المدرس بمعهد المحلة الكبرى الدينى

فهرس

مجلة

الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٦ ـ فبراير ١٩٦٧

الفكر المعاصر في سطور

١٣

* قد يقال ان علمية التفكير هي مايميز اليسار من اليمين ، لكن هذه العلمية انما تفرق بين يسار ويسار لابين يسار ويمين .

* الدول الاشتراكية غير الماركسية لايمانها بعدم حتمية الحرب تتخذ موقفا حياديا ايجابيا بل وتدعو الى نزع السلاح .

* الفلسفة اليمينية هي التي تؤدي الى دعم القوى المحافظة في المجتمع على حين أن الفلسفة اليسارية تتحدث بلسان القوى الثورية فيه .

* اذا كان سهلا بالنسبة للكاتب المسرحي أن يستدر دموع النظارة ، فان من الصعوبة بمكان أن ينتزع ضحكات هذا الجمهور .

١٤

* الشخصية العربية الجديدة تبنى على دعامتين ، صيانة التراث صيانة بصيرة عاقلة ، ثم اكتساب القوة من مصادرها في العصر الذي نحياه .

* الوعي بالذات وبالجماعة لايبدأ الا حين تجد الجماعة نفسها فجأة أمام جماعة مختلفة عنها كل الاختلاف

* النزوع الى القوة عند جبران لم يكن مصدره الرغبة في السيطرة على الآخرين ، ولكن مصدره الرغبة في التحرر من سيطرة الآخرين .

* ضيق الافق الفكري وعدم الالمام بالتيارات الفكرية الحديثة هما سبب الضعف في مستوى النقد الادبي المعاصر .

١٥

* « أن الحياة لاتساوي شيئا ، ولكن شيئا لايساوي الحياة » أندريه مالرو .

* الاشتراكية العربية أوضح دليل على أن الغاء الاستغلال يعني الغاء الاستعمار والتجزئة والتخلف ، كما يعني حياة الحرية والوحدة والرخاء .

* ليس الشاعر الخلاق من يغرقنا بكلمات منمقة انما هو المفكر الصادق الذي ينقل الينا حقيقة النفس الانسانية وجوهرها .

* « حاولت دائما أن أناصر كل فن عظيم يستهوي مباشرة عامة الشعب» مارك شاجال .

١٦

* الثورة تغيير ، والتغيير لايكون تبديلا عشوائيا ، بل يجيء تشييدا لبناء جديد يقوم مقام البناء الذي تداعى وانهار .

* الاشتراكية العربية نتيجة حتمية فرضها الواقع العربي كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين .

* الفكر كما عبر عنه ميثاقنا الوطني فكر يتصل بالعمل اتصالا ايجابيا لتحريك الواقع وتشكيله من جديد .

* الدين قاعدة تتخذ منها الحياة منطلقها في مواجهة العدم ، وفي كسر حدة الرتابة والدورة

١٧

* أن عهودا طويلة من العذاب والأمل بلورت في نهاية المطاف أهداف النضال العربي ظاهرة واضحة صادقة في تعبيرها عن الضمير الوطني للأمة ، وهي الحرية والاشتراكية والوحدة .

* ان أعظم تقدير لنضال الشعب العربي في مصر ولتجربته الرائدة هو الدور الذي استطاع أن يؤثر به في حياة أمته العربية وخارج حدود وطنه الصغير الى آفاق وطنه الاكبر .

الميثاق

١٨

* سيأفل نجم الحرب لا محالة حين تعلو كلمة الحق ، ولا تعلو للحق كلمة الا اذا انتقل زمام السيادة من دولة أو دول بعينها الى الانسانية قاطبة .

* حين وجه ماوتسي تونج دعوته «بأن ندع ألف زهرة تتفتح » فانما أراد بذلك أن يبين كيف يمكن أن تختلف وسائل الافراد وان اتفقت الغاية .

* ان المهمة التي يؤديها جورج شحاده في عالم الادب هي أن يرد لأبناء المدن ما قد فقدوه من صفاء الطبيعة وبراءة النفس وانطلاقة الخيال .

* لم يكن عبد الهادي الجزار في فنه عبدا للطبيعة ، وانما كان متحررا من سيطرتها بل ومسيطرا عليها في الوقت نفسه .

١٩

*** أننا اذا رأينا القومية العربية قد تفجرت فى العصر الحديث فلم يكن ذلك لمجرد رد الفعل ، انما كان النبع من انفسنا ومن تاريخنا .**

* الانسان يقرر وجوده عندما يختار ، ويمارس حريته عندما يفعل وفق هذا الاختيار ، فاذا كان الوجود اختيارا كانت الحرية سلوكا وفعلا .

* لقد تغير مفهوم الادب والفن فى العصر الحديث ، فوجب أن يتبع ذلك تغير فى طبيعة النقد الذى يتصدى لهما .

* أنت لاتستطيع أن تغير الواقع الا اذا كان لديك مثال تحتذيه ، كما أنك لاتستطيع أن تتصور هذا المثال مالم تكن قد مارست الواقع .

٢٠

* المثقف الثورى هو من أدرك مثلا جديدة للحياة الانسانية ، ثم لم يقف عند مجرد الادراك ، بل حاول تغيير الحياة وفق ما أدركه .

* مادام محالا على الفيلسوف ان يصبح أكثر من انسان ، فستظل الكلمة النهائية لكل فلسفة — كائنة ماكانت — هى الانسان !

* العالم العربى هو النواة النووية فى الاسلام ، وهو القطب المغناطيسى للمسلمين ، بل انه أكثر من قلب انه رأس كذلك .

* حسب الشعر ان يكون نسقا موسيقيا أو ايقاعا موزونا ، الجرس فيه صدى للمعانى التى تدور فى الاعماق .

٢١

* أن الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو ما أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية انه يدفعها الى الامام .

* كيف تتفتح « أكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك أفكار عديدة ومذاهب شتى تدير الحوار حولها فى حرية كفلها لنا الميثاق .

* أن من الخصائص الاساسية للاشتراكية العربية أنها ترى فى الوجود القومى أساسا جوهريا تنظر به الى التاريخ .

* مهمة الروائى تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الاشياء ، حتى لا نسلم بشىء على أنه بديهى لايحتاج الى دليل أو برهان .

٢٢

* آن لنا أن ننظر الى تاريخنا النقدى نظرات جديدة تقوم هذا التراث ، وترى ماذا فيه مما يجب أن يبقى وان يكون النواة لنقد عربى جديد .

* لو بدأ النقاد بالاعمال غير مقيدين بمذهب سابق لما وجدوا معتركا يعتركون فيه ، اذ العراك سره أن النقاد يختارون المذاهب قبل الاعمال .

* ان الفن حينما يكون شبيها فى الظاهر بالطبيعة ، لايكون فنا الا بما يفصله عن الطبيعة وباندراجه فى عالم آخر : عالم من صنع الانسان .

* كما أن الفن يجب أن يظل مستقلا عن كل ماعداه ، فكذلك النقد يجب أن يبتعد عن كل الاعتبارات الخارجية ليركز اهتمامه فى العمل الفنى دون سواه .

٢٣

* سرعان ما أصبحت ثورتنا هى الثورة الام التى تلد ثورات متتابعة رأسية وأفقية ، رأسية تتناول أوضاع الحياة فى مصر ، وأفقية تتسع لتشمل أجزاء الامة العربية .

* مهمتنا ان نوحد بين تراثنا القومى وعوامل الفكر والحضارة فى هذا العصر ، توحيدا يدمج الجانبين فى وحدة عضوية واحدة تحمل الطابع المحلى والطابع العالمى فى آن .

* ان التقدم العلمى والتكنولوجى لا يمكن حصره داخل نطاق التخوم القومية ، فلا مناص من التعاون البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم فى سبيل اقرار السلام .

* حين يصبح الفن الجميل أصلا من أصول حياتنا ، فسوف نعرف كيف نمهد الطريق أمام الانسان المعاصر لكى يخرج الى أفق الحق والخير .

٢٤

* لايوجد صراع فكرى الا اذا تعددت الحلول لمشكلة بعينها بحيث يقتضى الحكم بصواب حل منها تخطئة سائر الحلول .

* ان الماركسية والوضعية المنطقية لعلى اتفاق بحذف الميتافيزيقا من أجل العلم وتقدمه ثم يختلفان فى المنهج والاسلوب .

* يشهد التاريخ بالاعداد الضخمة من غير اليهود تدخل اليهودية وبالاعداد الضخمة من اليهود تخرج منها مما يدل على فساد أسطورة بنى اسرائيل .

* استهدف عبد الرحمن الرافعى بتاريخه للحركة الوطنية أن يضع بين ايدى مواطنيه صورة من جهادنا نحو الحرية جهادا موسوما بالثبات والصدق والاخلاص .

فهـرس المقـالات

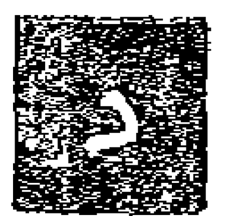
ا



ح



خ



د


ر


ز


س


ش


ص

ع

ك

ل

م

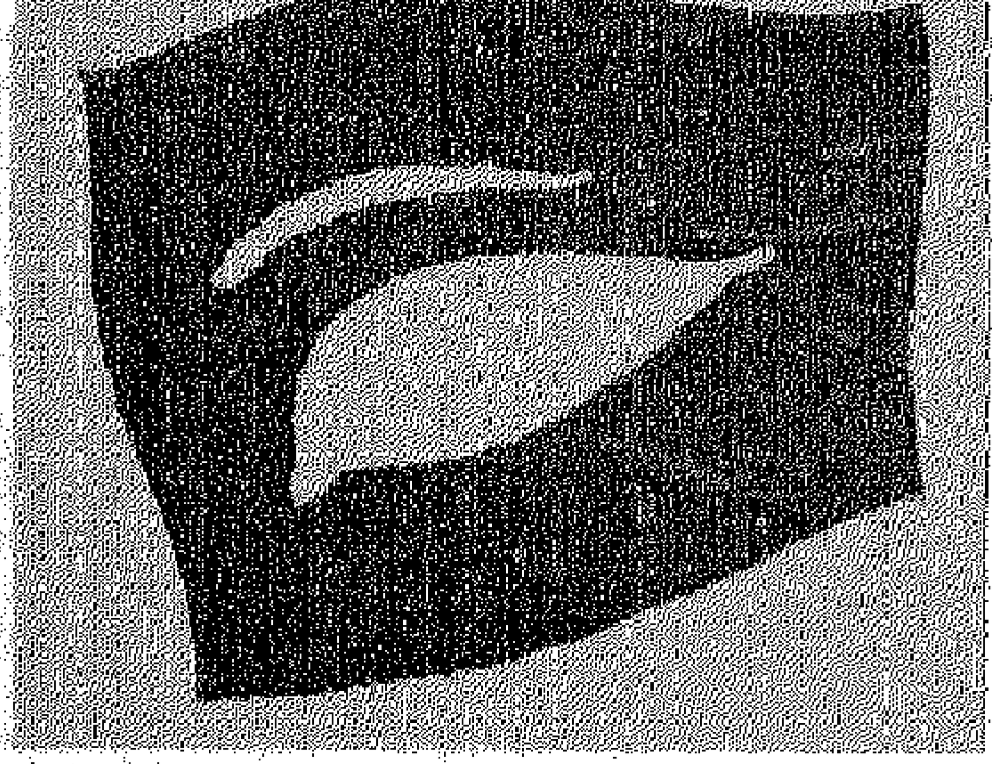
ن

فهـــرس الكُتـــاب

ا

ج

ف



الفكر المعاصر

العدد الخامس والعشرون — مارس ١٩٦٧

سارتر

ضمير العصر

"عدد ممتاز"



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير:

جلال العشرى

المشرف الفنى

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربى
للطباعة والنشر

• شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون: ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :
عن ١٢ عددا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٤ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد الخامس والعشرون

مارس ١٩٦٧

هذا العدد

بهذا العدد تبدأ مجلة « الفكر المعاصر » عامها الثالث ، واذا جاز لنا أن نقيس المستقبل المأمول على هذا الماضي القصير الذى انقضى من عمرها ، كان من حقنا أن نتفاءل ، ففي عاميها الماضيين استطاعت أن تعرض على القارىء العربى أهم ما يشغل رجال الفكر فى عصرنا هذا من قضايا فى مختلف الميادين من فلسفية واجتماعية وسياسية ونقدية ، ولقد استجاب لها القارىء العربى استجابة تشجعها على المضى فى أداء رسالتها التى اضطلعت بها منذ العدد الأول ، وهى أن تقصر نفسها بقدر المستطاع على عرض المشكلات الفكرية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية عرضا يدخل فيه عنصر النقد الى جانب عنصر البسط والشرح حتى لا يقف القارىء العربى من قضايا عصره موقف الناقل السلبى بل يقف منها موقفا ايجابيا فعالا يمكنه من الادلاء برأيه فى كل ما يعرض له .

وانه لمن حسن حظنا أن يبدأ هـذا العام الجديد من أعوام المجلة بهذا العدد الخاص عن جان بول سارتر ، وسيمون دى بوفوار بمناسبة دعوتهما لزيارة الجمهورية العربية المتحدة . ولقد عرضنا فى العدد الماضى موضوعا قدمناه الى سارتر يمثل أعقد مشكلة فى حياتنا الفكرية والسياسية جميعـا وهى قضية فلسطين العربية ، لكننا فى هذا العدد نقدم الضيفين الكبيرين الى القارىء العربى تقديما راعينا فيه أن يجىء مشتملا على أهم الجوانب الفكرية عندهما فهنالك جانب السيرة والحياة ، وجانب الفلسفة النظرية ، وجانب المشكلات النوعية المحددة التى تعرضا لها ، وجانب النتاج الادبى ، والجهـاد السياسى فى سبيل الحرية .

يبدأ العدد بمقال عن سارتر فى حياتنا الثقافية يبين الخطوط العريضة لما أداه لنا سارتر فى حياتنا الفكرية وما أديناه له ، فقد ترجمنا أهم كتبه الى العربية وألفنا عنه الكتب والمقالات وترجمنا ما قيل عنه من أعلام الفكر فى العالم ، ثم فوق هذا وذاك تأثر به بعض كتابنا فى طريقة تناول المشكلات وعرضها على أن ما هو أهم من ذلك كله فى هذا العدد أننا قد أقبلنا على قراءة سارتر اقبالا لعله ينفرد به دون سائر مفكري العصر وفلاسفته وذلك لأن قضايانا الفكرية الهامة والتى تتبلور حول الحرية والمطالبة بها لأنفسنا وللآخرين جميعا هى نفسها القضايا التى تصدى لها سارتر فى فلسفته وفى أدبه معا ، ثم تجىء بعد ذلك مقالة تعرض سيرة الفيلسوف كيف نمت وتطورت بطريقة نابضة بالحياة حتى لكأن القارىء يعيش مع الرجل لا من ناحية الأحداث الخارجية وحدها بل ومعه فى نبضات قلبه وحرارة انفعاله .

وبعد أن يقف القارىء وقفة قصيرة عند طائفة مختارة من المصطلحات الفلسفية التى وردت فى مقالات هذا العدد تهيأ بها لما هو مقبل عليه من دراسات فلسفية طابعها الجد والعمق والشمول ، ينتقل الى اولى تلك المقالات التى تعرض أمامه منهج سارتر وهو منهج تابع فيه فيلسوف مذهب الظواهر هوسرل الذى يعتمد فيه على الملاحظة الباطنية المباشرة لما يجرى فى تيار وعيه دون التقيد بمبدأ يسبق المشاهدة فيؤثر فيها فهو منهج وصفى بأدق معانى هذه الكلمة ، فاذا ما درس القارىء منهج الرجل أخذ فى قراءة جوانب فلسفته وأولها موقف سارتر من المادية الجدلية ، وخلاصته أن الحركة الجدلية انما هى فى العقل لا فى المادة ، ومن ثم جاء اسم كتابه « نقد العقل الجدلى » وفى هذا الكتاب انتقل سارتر بفلسفته نقلة كبرى من الموقف الذى وقفه فى كتابه السابق « الوجود والعـدم » لأنها نقلة نظرت الى الانسان من حيث علاقته بمجرى التاريخ .. ومن هنا جاءت الصلة بينها وبين النظرية الماركسية ، وهى صلة أهم ما فيها معالجة النقص الذى وقعت فيه النظرية الماركسية حين لم تفرق بين العلاقات الانسـانية من جهة والعلاقات التى تربط الأشياء الطبيعية من جهة أخرى .

ثم يطالع القارىء بعد ذلك مقالة عن سارتر فيلسوف الحرية والاغتراب يشرح فيه كاتبه أهم الأصول التى ترتكز عليها فلسفة سارتر فى تفرقته بين أنواع الوجود الرئيسية وهى ما يسميها (الوجود فى ذاته) (والوجود لذاته) (والوجود للغير) ليبين الفرق الأساسى بين الانسان والطبيعة من حيث تكون الحرية هى مرادفة للانسان على نحو يجعل الانسان يفتقد معناه اذا فقد حريتـه . وسيجد القارىء الموضوع نفسه ولكن من زاوية أخرى هى زاوية معنى العدم عند سارتر ، وهو معنى يشير الى لكرله عن الوعى الانسانى الحر فى فاعليته كيف أنه خلا من المضمون ، أى أنه عدم ينصب على عالم الطبيعة ومواقفها فيمتلىء مضمونا

يصبح به وجودا فى ذاته بعد أن كان وجودا لذاته . وأخيرا يقرأ القارىء مقالة تلقى له الأضواء على موضع سارتر بالنسبة لغيره من رجال الفكر الفلسفى فى عصره وبصفة خاصة هيجل وهوسرل وهيدجر .

وهنا يقف القارىء وقفة قصيرة أخرى يستعرض فيها لمحات عن طائفة من الفلاسفة الوجوديين غير سارتر تعينه على رؤية الاطار الوجودى بوجه عام حتى اذا ما انتقل بعدها ، انتقل الى مقالين عن سيمون دى بوفوار أولاهما عنها بالنسبة الى قضية المراة والاخرى عنها بالنسبة الى علاقتها بسارتر . فى الأولى تقيم سيمون دى بوفوار قضية المرأة المتحررة على أساس الفلسفة الوجودية نفسها وذلك بجعل المرأة مسئولة عن تكوين شخصيتها بالسلوك الذى ترد به على مواقف حياتها ، فالأنوثة كما تؤكد فى كتابها « الجنس الثانى » ليست طبيعة مقررة ثابتة بل هى موقف خلقته الحضارات ، وتستطيع المرأة الحديثة أن تقف موقفا آخر . وأما الثانية فعرض لكتاب ألفه فرنسيس جانسون عن علاقتها بسارتر . ثم نختتم هـذه المرحلة من العدد بصورة موجزة عن بعض الصراعات الأدبية بين سيمون دى بوفوار وكل من ناتالى ساروت ، وفرانسواز ساجان ، ثم بين سارتر وفرانسوا مورياك .

ويقف القارىء مرة ثالثة وقفة قصيرة يستعرض فيها مؤلفات سارتر وسيمون دى بوفوار الأدبية والفلسفية لينتقل بعدها الى دراسات نوعية فى ميادين خاصة مما تناوله سارتر ، أولها دراسة عن التحليل النفسى الوجودى عنده وكيف يقيمه على الوعى بعد أن كان الفرويديون يقيمونه على اللاوعى . وثانيها فلسفة الالتزام عند سارتر يبين فيها كاتبها كيف أن جوهر الوجودية هى أنها فلسفة فعل والتزام ، ولعل فكرة الالتزام هذه من أهم ما يميز سارتر عن ألبير كامى ، بل لعلها الفكرة التى دفعته الى اليسارية فى معالجته للمواقف السياسية . وثالثها مقالة عن سارتر ومواقفه السياسية ، فيها عرض لأهم تلك المواقف التى تعرضت فيها شعوب بأسرها لظلم المستعمرين ، فكان لزاما على الفيلسوف أن يتخذ منها موقفا ايجابيا يناصر به قضية الحرية ، ومن أمثال ذلك قضية كوريا وقضية الهند الصينية ، وقضية الجمهورية العربية المتحدة عند الاعتداء الغادر عليها وقضية الجزائر فى نضالها القومى وقضية كوبا وقضية الكونغو وغير ذلك من قضايا لا يتردد فى معالجتها حتى أنه يقف ضد بلاده فرنسا نفسها اذا لزم الأمر .

وهنا ينتقل القارىء الى الجانب الأدبى عند سارتر فيقرأ مقالا عن النزاع بين سارتر وكامى كيف نشأ وتطور ، وهو نزاع يعطى القارىء العربى صورة للمعارك الفكرية التى اشترك فيها الفيلسوف الزائر يتلو ذلك مقال عن مسرح المواقف عند سارتر ، وكيف كان أهم اضافة للفكر السارترى فى ميدان الدراما هو ادخال فكرة الموقف ، والكاتب يشرح هذه الفكرة مع تحليلها وتطبيقها على أهم عملين مسرحيين من أعمال سارتر فى أثنـاء الاحتلال النازى وهما مسرحية « الذباب » ومسرحية « الجلسة السرية » . وبعد ذلك ، نقدم مقالة عن احدى مسرحياته « هى مسرحية الشيطان والرحمن » لتكون نموذجا لأدبه المسرحى فيما بعد فترة الاحتلال . حتى اذا ما فرغ القارىء من أدب سارتر المسرحى ، قدمنا له مقالة عن أدبه القصصى ، يبين فيها كاتبها كيف اختلفت القصة الوجودية عن القصة التقليدية فى أن الشخصية الوجودية ترتبط بالموقف وما فيه من ارتباط بالمستقبل على خلاف الأمر فى القصة التقليدية ، اذ كانت هذه تربط الشخصية بماضيها من بيئة ووراثة . بعدئذ يقرأ القارىء مقالا عن أهم موضوع أساسى يسرى فى هذه الأعمال الأدبية جميعا وهو موضوع « المحاكمة » اذ أن أغلب أعمال سارتر الأدبية تنطوى على معنى المحاكمة بشكل أو بآخر .

ولعل مجلة « الفكر المعاصر » بهذا الذى قدمته عن الفيلسوف جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار ، قد أمدت القارىء العربى بصورة من أقوى صور الفكر فى دنيانا المعاصرة .

رئيس التحرير



سارتر فى حياتنا الثقافية

الكتابة طريق
من طرق
إرادة الحرية
فمتى شرعت
فيها ـ إنت
طوعًا أو كرهًا ـ
فأنت ملتزم.
سارتر



١

عندما كتبت منذ بضع سنوات عن الفكر الفلسفى فى بلادنا ، ورددت نشاطنا فى هذا الميدان الى محورين ، هما « العقل والحرية » ، وقلت انه اذا كان اسلافنا من فلاسفة العرب قد اداروا اعمالهم الفلسفية حول محاولة التوفيق بين « العقل » و « النقل » ، فنحن أبناء اليوم ــ فى محاولة شبيهة بتلك ــ نسعى الى الجمع فى خط واحد بين « التعقيل » و « التحرر » : التعقيل الذى نتخلص به من أوهام الخرافة واخلاط الجهل وغيبوبة الدراويش ، والتحرر الذى ننطلق به من اغلال المستعمر الأجنبى واستبداد الحاكم الداخلى ؛ اقول اننى عندما كتبت هذا منذ بضع

Sartre dans Notre Vie Culturelle

دكتور زكى نجيب محمود

سنوات ، لم أكن قد التفت الى العلاقة الوثيقة بين هذا الموقف الفكرى من جهة ، وما جاء جان ــ پول سارتر ليدعو اليه ، دعوة تحمل التعبير القوى العميق الصادق عن روح العصر كله من بعض نواحيه .

فلما ان توجهت بفكرى الى هــذا الضيف الكبير ، اذ هو فى زيارتنا هذه الأيام بدعوة من جريدة الأهرام ، تبين لى فى جلاء هذه العلاقة القوية بين ما نحن جاهدون فى سبيله ، وما يدعو اليه الفيلسوف الفرنسى ، ممــا لم يدع أمامى موضعا لتساؤل عن سر الجاذبية العقلية الشديدة التى قربت سارتر من جماعة المثقفين عــلى اختلاف درجاتهم فى هذه البلاد ؛ **وليس يعنى هذا أن فكرنا نسخة من فكره ، اذ يكفى أن نقول ان وجهتنا الفكرية قد بدات أوائلها منــذ منتصف القرن الماضى ، وأخذت تتجمع قواها عــلى مر السنين وعلى أيدى قادة الفكر منا ، رائدا بعد رائد ؛ يضاف الى ذلك أن جانبا أساسيا من نظرة سارتر ــ وهو الجانب الخاص بفكرته عن الله ــ لم يكن ــ ولن يكون ــ جزءا من بنائنا الفكرى ؛ لكن الذى أعنيه هو أننا اذ نفكر فى ظروفنا وفى عصرنا ، نجد روح الفكرة عندنا متسقة فى نواح رئيسية منها مع روح الدعوة التى يدعو اليها سارتر .**



وانك لتجد فى جيـــاتنا الفكرية ضروبا من النشاط ، قد يخيل اليك أنها أشتات متناثرة لا وحدة بينها ولا رباط ، لكنك ما ان تنظر اليها على ضوء مبدأ شامل ومحور جامع ، حتى تجدها قد تجمعت وكأنما هى خطوات سائر واحد على طريق واحد يسير نحو هدف محدد مقصود ؛ فهاهم أولاء أفراد بارزون من جماعة المثقفين فى بلادنا ، قد عنوا عناية خاصة بالوجودية بصفة عامة ، وبوجودية چان ــ پول سارتر بصـــــفة خاصة ؛ ينقلون عنها النصوص ويعلقون عليها بالبحوث ، فنظن للوهلة الأولى أنها اهتمامات فردية خاصة لا تندمج ولا تتلاحم مع تيارنا الفكرى العام ، على حين أنها جهود تقع فى صميم الصميم من ذلك التيار ، ما دامت الروح السائدة فيه هى ــ كما كنت قد أوضحت فى المناسبة التى أشرت اليها فى أول هذا المقال ــ نفسها الروح التى تسود العصر كله ، والتى كان الفلاسفة الوجوديون بغير شك من أفصح الألسنة التى نطقت بالتعبير عنها .

وفى طليعة الطليعة ممن توجهوا بجهودهم فى هـــذا الاتجاه **الدكتور عبد الرحمن بدوى** الذى اثرى حياتنا الفكرية بنتاجه الخصب الغزير ، فلم يكفه أن يخرج لنا فى الأربعينات الأولى فلسفة وجودية تدعو الى الحرية العقلية وحرية الفعل دعوة قوية صريحة ، بل طفق منذ ذلك الحين يلفت أنظارنا الى المعالم الرئيسية فى وجودية الفلاسفة الآخرين من رجال الغرب الحديث ومن العرب الأقدمين على السواء ؛ ونخص بالذكر من جهوده العظيمة هذه ، آخر أعماله فى هذا السبيل ، وهو عمل ضخم كان وحده يكفى أن يكون ثمرة حيـــاة نشيطة ، وأعنى به **ترجمته لكتاب سارتر « الوجود والعدم »** ، وكأنما أراد الدكتور بدوى أن يقول لنا ــ بهذا العمل المضنى ــ اذا أردتم أن تربطوا تياركم الفكرى بتيـــار العصر كله ، فلا يكون ذلك بالثرثرة الخفيفـــة المخطـــوفة الخاطفة ، التى تجمع حبة من هنا وحبـــة من هناك ، وانما يكون بالرجوع الى الأسس والأصول، وهاكم منى هذا الأصل والأساس .

ومن أهم النقول السارترية قبل ذلك ، كانت الترجمة العربية التى اداها خـــير أداء **الدكتور محمد غنيمى هلال لكتاب سارتر « ما الأدب »** ــ أو ان شئت دقة فهو ــ وان يكن قد حمل هذا العنوان نفسه فى أصله الفرنسى ــ ليس فى أصله كتابا قائما بذاته ، انما هو الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه « مواقف » والذى ظهر فى عـــدة مجلدات ؛ وأهمية هـــذا الكتاب فى حياتنا الفكرية عظيمة ، وحسبك أن تعلم أنه أدق وأوفى عرض لفكرة الأدب الملتزم ، فما أكثر ما نتبادل الحديث عن التزام الأديب فى مرحلتنا الاجتماعية والسياسية الراهنة ، ولكن ما أقل ما يتسم حديثنا عنه بالدقة التى تحدده ، مما عساه أن يؤدى الى خلط واضطراب .

والذى يهمنا فى هذا الصدد ، ليس هو أن هذين الباحثين الجليلين قد نقلا الينا نصين من أهم النصوص السارترية وكفى ، بل هو أن فى حياتنا الفكرية من العناصر ما يستوجب أن ندعمه بأمثال هذه النصوص ، لما بيننا وبينها من رباط وثيق ؛ واخيرا **اصدر سارتر كتاب « الكلمات »**

ليكون سيرة حياة ، فنقله الى العربية الدكتور خليل صابات ، وبذلك اكتملت لنا صورة بوجهيها : الذات وما تدعو اليه .

لكننا نعلم أن سارتر قد جسد فلسفته النظرية فى شخوص أدبية ومواقف روائية ومسرحية ، ولقد قام أدباؤنا بنقل طائفة من روايات سارتر ومسرحياته — اما ترجمة كاملة أو تلخيصا لمادتها — أخص بالذكر منها **مسرحية الذباب التى ترجمها الدكتور محمد القصاص ..** وانني ها هنا لألتمس المعذرة عند قارئى ، لأننى قليل العلم بما ترجم عن سارتر فى سائر الأقطار العربية الشقيقة ، فقد قيل لى ان « المواقف » قد ترجمت كلها بجميع أجزائها كما ترجمت رواية الغثيان ومعظم المسرحيات .

على أن الترجمة لم تكن هى كل ما صنعناه بفلسفة سارتر ، بل اضفنا اليها تأليفا عنه فيما لا يكاد يحصى من الكتب والمقالات ، ولو كان لى ان الفت النظر الى مؤلف واحد قبل سواه ، لذكرت الدكتور زكريا ابراهيم ؛ وان هذه المجلة وحدها — مجلة الفكر المعاصر — على قصر الأمد الذى شهدت فيه نور الحياة ، اذ لم يمض من حياتها سوى عامين ، قد نشرت فى أعدادها السابقة عدة مقالات سارترية ، تناولت وجهة النظر من مختلف زواياها ؛ وقد بلغت عناية أدبائنا بسارتر أن تعقبوا كثيرا مما كتب عنه فى أوروبا وامريكا ، وكان من اهم ما صدر تجميعا وتنسيقا لما قيل ، **كتاب مجاهد عبد المنعم مجاهد ، وعنوانه « سارتر — عاصفة على العصر »** .

وبديهى أننا لم نترجم ولم نلخص ولم نؤلف لنقف من هذا كله فى صمم ، بل كان لابد أن تسرى العصارة فى مداد الاقلام عند طائفة من كتابنا ؛ وانى لأسوق من هؤلاء مثلا واحدا بارزا ، هو كاتبنا ، النابضة كتابته بكل ما فى حياتنا المتوثبة المتطورة من نبض سريع ، الأستاذ **أنيس منصور** ، وانى لأفتح **كتابه « يسقط الحائط الرابع »** لأقرأ فى رأس أولى مقالاته قوله : « ان كل فلسفة لا تقاوم الجوع فى العالم ، لا تساوى وزنها ورقا .. ان كل كاتب لا يتعذب عند رؤيته لطفل جائع ، هو كائن قد صفى حسابه مع ضميره ، ومع مسئوليته ، كاتبا وانسانا » — اقرأ له هذه البداية ، فاهتف لنفسى : هذا كاتب قد تدفقت السارترية فى دمائه .



٢

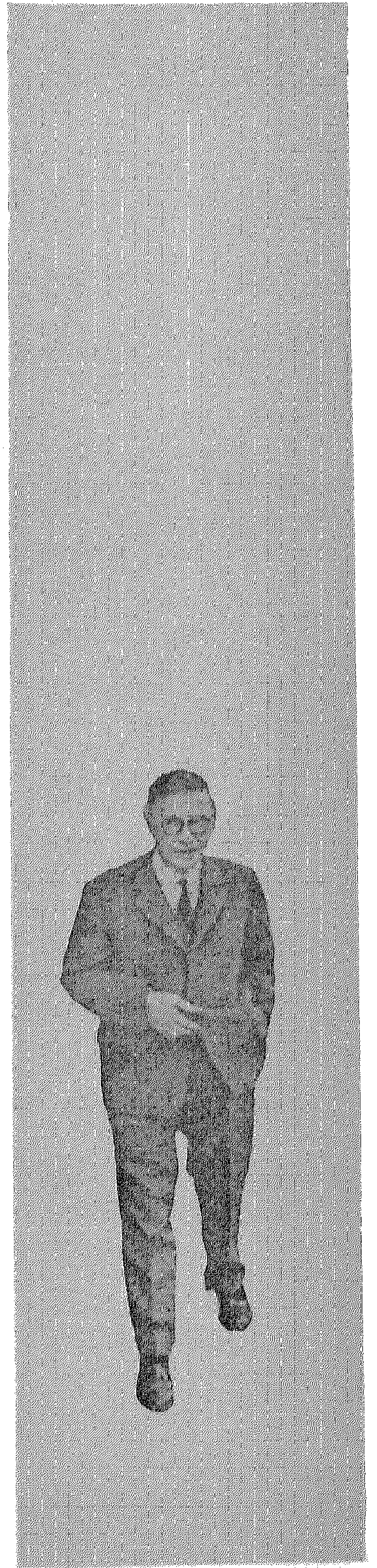
لقد صبرت على قلق خلال الأسطر السابقة ، وانى لموقن أنها لم تشتمل من جهود الجاهدين الا لمحات موجزة سريعة ، هى أشد ما تكون تقصيرا وقصورا ، وموقن كذلك أن مئات القراء سيهمسون لأنفسهم وهم يقرءون : لماذا لم يذكر فلانا وفلانا ممن بذلوا جهداً فى الفلسفة السارترية ترجمة أو تعليقا ؛ ولكننى — فضلا عن قلة المامى بكثير جدا مما كتب فى هذا السبيل — قد كنت على قلق يدفعنى الى الاسراع ، حتى أوضح ما أردته حين قلت ان اتجاهنا نحو **« العقل »** و **« الحرية »** فيه مشاركة واضحة للدعوة السارترية — عن قصد أو عن غير قصد — ، ذلك لأننى أرجح أن يسأل سائل : أتعد الوجودية بكل أشكالها نزوعا نحو **« العقل »** ؟ أليست مندرجة فى النزعات « اللاعقلية » حتى ليوصف العصر كله أحيانا بأنه عصر « اللامعقول » ؟ ان دارسى الفلسفة ليعلمون أن الفلاسفة ضربان متميزان — وان يكن أحدهما مكملا للآخر — ففريق منهم يتجه باهتمامه نحو « الحياة » الانسانية المتعينة المتجسدة فى أفراد الناس ، على حين يتجه الفريق الآخر باهتمامه نحو **« الفكر »** فى تجريده الذى لا لحم له ولا دم ولا قلب ولا تنفس ؛ أما الأولون فيجعلون مجرى التجربة الداخلية مدار بحثهم أساسا ، وأما الآخرون فمدارهم التصورات العقلية ؛ الأولون منهجهم حدسى والآخرون منهجهم بناء النسق الاستنباطى الذى يهبط فيه الاستدلال من المبدأ الى نتائجه .. الى آخر هذه الفوارق التى تميز فلاسفة الحياة من فلاسفة الفكر النظرى ؛ واذا كان سارتر — بحكم فلسفته الوجودية — من الفريق الأول ، ففيم القول بأن نزعتنا **« العقلية »** تقربه منا وتقربنا منه ؟

نعم ، لقد خشيت أن يلحظ قارىء عند قراءته للأسطر الأولى من هذا المقال شيئا من المفارقة ، فأردت أن أسرع الى بيان ما أعنيه ، وهو تلك العودة التى عاد بها سارتر — مع غيره من

فلاسفة العصر — الى ربط الوجود الانسانى ((**بالوعى**)) أو ((**الشعور**)) بعد ان كانت الموجة الفرويدية قد ربطته باللاوعي أو اللاشعور ؛ والحق أن الموروث الفلسفى كله تقريبا لم يخرج على هذا التقليد حتى جاءت مدرسة فرويد فشذت عن جادة الطريق ؛ فلم يكن الانسان عند أرسطو وسائر القدماء الا الكائن ((**الناطق**)) أى ((**المفكر**)) — والفكر والوعى مترادفان — ثم جاءت العصور الحديثة بادئة بابى الفلسفة **ديكارت** ، الذى أقام فلسفته على الكوجيتو المعروف : « **أنا أفكر فأنا موجود**)) أى أن الفكر الواعي هو شرط الوجود الانسانى ؛ وكذلك قل فى مسار الفلسفة التجريبية ، حين جعلت قوام المعرفة الانسانية انطباعات الحس ، فهى اذن ((**واعية**)) ؛ وتناول ((**كانت**)) المعرفة العلمية بتحليله الفذ ، فردها الى حدوس حسية ومقولات عقلية ، وكلاهما يكون الحياة الواعية ؛ وظهرت مدارس علم النفس التجريبى بشتى صورها ، لكنها أجمعت على أن تجعل « الوعى » قوام الحياة النفسية عند الانسان — الا صاحبنا فرويد وأنصاره وتابعيه ، فقد ضرب ضربته التى دوت فى دنيا الثقافة بجميع أرجائها ، وما تزال تدوى وان تكن صائرة الى خفوت ، وهى أن الانسان حقيقته تكمن فى اللاوعى ؛ نعم انه يقيم النفس الانسانية من ثلاثة طوابق ، يجعل الوعى أحدها ، يأتى دونه شبه الوعى الذى يكمن فيه من ماضينا ما نستطيع أن نتذكره ، وهناك دون هذا وذاك يقبع اللاوعى الذى هو الأساس الخبىء فى تحريك الانسان ، فيما يرى **فرويد** .

ويجىء « علم الظواهر » على يدى **هوسرل** — أو ((**الظواهرية**)) أو ((**الظاهراتية**)) كما قد تسمى عند مختلف الكتاب عندنا — فيلفتنا نحو ((**الوعى**)) مرة أخرى ؛ انه يعود بنا الى ديكارت من جديد ، ولكن بعد اضافة هامة جدا ؛ فلئن كان الوعى مجرد الوعى عند ديكارت شرطا للوجود الانسانى (أنا أفكر اذن أنا موجود) بغض النظر عن علاقة ذلك الوعى بما يشير اليه من اشياء هى التى تكون موضع الوعى منا ، فقد أكد هوسرل أن الوعى لا يكون الا وعيا بشىء ، فاذا قلنا ان ثمة وعيا بكرا خالصا نحدسه فى ذواتنا من داخل ، فقد قلنا حتما وبالضرورة ان ثمة أشياء وحالات هى التى نعيها بذلك الوعى ، ومن ثم يتحتم وجود ((**الآخر**)) مع وجودنا الواعى .

وليس هوسرل و ((**علم ظواهره**)) هو موضوع حديثنا ، لكنه سارتر الذى تبع هوسرل فيما ذهب اليه من أن الجذور الأولية فى حياتنا النفسية



انما هى « الوعى » — ولا ذكر للاوعى الذى تعلق به فرويد ومدرسته — وعلى سبيل المقـــارنة **نقول ان ديكارت كان يعلق الوجود على الفكر — اى الوعى — فجاء سارتر ليعلق الفكر — أى الوعى — على الوجـــود ؟ فديكارت بمثابة من يسألك : هل أنت ذو فكر ؟ اذن فأنت موجـــود ولا شك فى وجودك ؛ وأما سارتر فبمثابة من يسألك :هل أنت موجود ؟ اذن فأنت ذو فكر ووعى .**

واعود الى علاقتنا الفكرية بسارتر ، فأقول ان أهم عوامل نهوضنا الفكرى منذ الأفغانى ومحمد عبده ، والى يومنا هذا ، هو اخراج الناس من حياة لاواعية أو شبه واعية ، الى حياة واعية ، قوامها الاحتكام الى العقل واحكامه ؛ وانظر الى حيـــاتنا الفكرية اليوم ، **تجد كلمة « النوعية » مترددة فى كل مجال ، ادراكا منا لضرورة الارتكاز عـــلى « الوعى » الصاحى المفكر المنتبه اليقظان ؛ وهذا الاهتمام بالوعى دون اللاوعى ، هو ما قصدت اليه حين ربطت بين حياتنا الفكرية ودعوة سارتر .**



٣

واما الدعوة الى الحرية فأوضح من ان نلجأ فى امرها الى تحليل ، لكننا نلاحظ أن دعوتنا الى الحرية كانت سطحا بغير قاع ، ومن هنـــا كان اهتمامنا بفلسفة الحرية الانسانية عند سارتر ، لأنها فلســـــفة تعطينا القاع الذى نرتكز عليه ؛ فلمن شاء أن يقلب ما شاء فيما أنتجناه منـــذ الأفغانى الى اليوم ، ولن يجد الا دعوات متلاحقات الى التحرر من هذا وهذا وذاك ، والحرية فى هذا وهذا وذاك ، حتى **لأكاد أقول ان أدباءنا ومفكرينا لم يكن لهم شاغل أساسى الا موضوع الحرية من شتى وجوهها وفى مختلف تطبيقـــاتها ؛ وحتى الدعوة الى العقلانية كانت فرعا من الدعوة الى الحرية ، لأن الاحتكام الى العقل هو ضرب من التحرر من قيود الجهل ومعوقاته .. دعونا الى الحرية السياسية ، والى حرية المرأة ، والى حرية التعليم ، والى حرية الأديب ، والى حرية الباحث والى الحرية الاقتصادية أخيرا ، بمعنى ألا يكون العائق الاقتصادى حائلا دون الانسان فى طريق سيره وطموحه ، ما أمكن ذلك .**

وانى فى هذه المناسبة لأذكر ما قاله سارتر فى كتابه « ما الأدب ؟ » اذ يقول ان للكاتب موضوعا واحدا هو موضوع الحرية ، يقول « .. فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصيا ، وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو فى كل احواله الرجل الحر ، يتوجه الى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضـــــوع واحد ، هو الحرية » (ص ٧٦ من الترجمة العربية) — أقول انى لأذكر هذا القول من سارتر ، واقرنه بما فعلناه خلال قرن كامل ، فأعلم أن قوله يصف فعلنا .

وهل أترك هذه المناسبة دون أن أذكر شيئا عن هذه الأحكام القاسية التى قضى بها **الأســـتاذ فتحى رضوان فى كتابه الأخير « عصر ورجال »** على مفكرينا وأدبائنا فيما بين الحربين ، بالعجز عن أن تكون لهم نظرات شاملة لشىء من الأشياء



الأدبية والسياسية أو الحياة ؟ يقـــول عنهم : « كان الأمر عندهم تنقلا بين الشخصيات والأفكار والكتب ، وكان ما يصدر عنهم انطباعات سريعة ، من قراءات لا تستولى عليهم ، ولا تملأ حياتهم ولا وجدانهم ؛ وانما أقصى ما تستطيعه هـــذه القراءات أن تدخل الى نفوسهم نشوة الاعجاب بفكرة أو بشخص ، ولكنها لا تلبث أن تنطفىء ليحل محلها اعجاب بفكرة أخرى وشخصية تالية .. ولذلك اذا فرغت من قراءة كل ما كتبه العقـــاد والمازنى وهيكل ، لا تعرف بالضبط ما الذى يريده أى منهم ، ثم لا تعرف الفارق بين الواحد منهم والآخر .. » (ص ٢٤) .

وانى لأجد هذا الحكم ظالما ، فأنا اظن أنى « أعرف بالضبط ما الذى يريده أى منهم » وأعرف كذلك أن لا فرق بين أحدهم والآخر ذلك لأنهم جميعا يديرون القول ــ أساسا ــ حول التحرر والحرية ، تحرر من قديم ، وحرية فى بنـــاء الجديد ، ولذلك كانوا فى هذا الوجه متشابهين جميعا ، لا ترى فارقا بين أحدهم والآخر الا فى الزاوية التى اختارها والطريقة التى سلكها فى بلوغ الهدف ؛ نعم كتب هيكل عن روسو ، وكتب العقاد « الديوان » فى النقد ، وكتب المازنى حصاد الهشيم ، وكتب على عبد الرازق فى الاســـلام وأصول الحـــكم ، وكتب طه حسين فى الأدب الجاهلى ــ كل أولئك فى ســـنوات متقاربة من العشرينات ، وكلهم يستقل فى كتابته بمجـــال ، لكنهم جميعا يدعون بما كتبوا الى الحرية الأدبية والسياسية والعلمية والاجتماعية ، والا فهـل تستطيع أن تقرأ كتابا من هذه الكتب ، ثم تتركه بغير أن تنزع الى التحرر من هذا أو من ذاك قليلا أو كثيرا ؟

لا ، ان موضوع الكتابة الأدبية عندنا كان هو « الحرية » من شتى وجوهها ؛ لكن الذى نوافق عليه حقا ، هو أنه لم تكن فى أذهاننا عن الحرية فلسفة واضـــحة المعالم ؛ قد يقال : ان تعشق الحرية فطرة لا تحتاج الى فلسفة لكن الفطرة نفسها تصبح أقوى تحريكا حين تنتقل الى سطح الوعى اليقظان ، وهذا هو ما تصنعه لنا فلسفتها ؛ وكان مما حبب الينا سارتر فلسفته فى الحرية ، اذ رأيناها ضرورية لسد الثغرة الموجودة فى كياننا الثقافى ؛ وقد تكون هناك فلسفات للحرية معاصرة غير فلسفة سارتر ، وربما نقلنا بعضها الى العربية كما نقلنا فلسفة سارتر ، وربما تأثرنا بها جميعا ، لكن ذلك لا ينفى ــ بل يؤيد ــ أننا اقبلنا على هذه الفلسفة بنفوس متفتحة وصدور رحبة ؛ ولست أريد هنا أن أفصل القول فى فكرة الحرية الانسانية عند سارتر ، لأن مراجعها أمام القارىء كثيرة ، أقربها مقالات هذا العدد من مجلة الفكر المعاصر وحسبنا أن نذكر مسرعين أن ســـارتر يرادف بين الحرية والحقيقة الانسانية ، اذ الوجود عنده وجودان : وجود لذاته (وذلك هو الانسان) ووجود فى ذاته (وتلك هى الطبيعة) والوجود الأول حرية صرف ، والوجود الثانى متقبل لما تفعله تلك الحرية فيه ؛ وانك لتمسخ الانسان مسخا اذا أنت جعلته « شيئا » يتقبل حرية سواه ، الى آخر ما ذهب اليه سارتر فى وجوديته .

٤

ولست أرى نقطة التقاء بين حياتنا الفكرية فى يومها الراهن وبين سارتر ، أقوى من القول بالأدب الملتزم ؛ فماذا يقول سارتر فى التزام الأديب ؟ انه بادىء ذى بدء يخرج الشعر من الالتزام الذى يعنيه ، ويقصر الالتزام على النثر وحده ، ولكى يوضح ذلك سأل سؤالين ، أجاب عن كل منهما اجابة مستفيضة ، سأل : لماذا نكتب ؟ ثم سأل : لمن نكتب ؟

فأما عن السؤال الأول فقد أجاب بأن الكاتب يكتب ليكشف عن حقيقة واقعة يعرضها أمام القارىء على صورة توحى له بان يفعل ازاءها شيئا ؛ فاذا وصف حالة من حالات الظلم مثلا ، فهو لا يصفها ليزداد بها القارىء علما فحسب ، ولا ليزداد بفن الكتابة فيها متعة فنية فحسب ؛ بل يصفها لينشط القارىء بعدئذ للقضاء عليها ، « فاذا تناولت هذا العالم ، بما يحتوى عليه من مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردها حية بسخطى ، واكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوىء يجب أن تمحى ، وبذا لا يكشف القارىء عن العالم فى عمقه الذى صوره فيه الكاتب الا بفضل بحث القارىء فيه وسخطه » (ص ٧٥ من الترجمة العربية) ــ اننا لا نتصور بحال أن يكون الكاتب كاتبا حقا ، اذا هو اجاز الظلم بما يكتبه ، اذ لا نتصور أن يستمتع قارىء بما يقرأ اذا ما وجد فيه استعباد انسان لانسان « فالكتابة طريق من طرق ارادة الحرية ، فمتى شرعت فيها ــ ان طوعا وان كرها ــ فانت ملتزم » (ص ٧٨)

خذ كاتبا من السود فى أمريكا ، هو رتشارد رايت (١٩٠٨ ــ) ــ ومن اشهر مؤلفاته قصة « ابن الاقاليم » (١٩٤٠) و « غلام أسود » (١٩٤٥) وهذا الأخير سيرة ذاتية للكاتب ــ خذ هذا الكاتب الأمريكى الاسود ، فماذا ينتظر منه أن يكتب فيه الا قضية السود فى امريكا ؛ يقول عنه سارتر : « أو يستطيع أمرؤ أن يفترض لحظة ، قبوله انفاق حياته فى التأمل فى الحق والجمال والخير الخالد ؟ فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلا من حق التصويت فى الانتخاب ؟ . . انه اذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه انه من الملهمين فى الكتابة ، فقد اكتشف فى نفس الوقت الموضوع الذى يكتب فيه » فلا مناص له من الكتابة فى مشكلة السود ، كتابة يوجهها الى فئة السود المثقفين أولا ، والى البيض المتعاطفين ثانيا ، ولذلك تراه يوجه الكتابة وجهة تؤدى غرضها فى تحريك هاتين الفئتين ؛ انه بداهة لا يكتب للبيض الذين يناصرون التفرقة العنصرية لأنهم لن يقرءوه ، ولا للسود الأميين ، لانهم لن يقرءوه ، بل هو لا يكتب اساسا لمن هم خارج الولايات المتحدة ؛ وهكذا ترى أن الموقف قد حدد امام الكاتب لا موضوع الكتابة فحسب ، بل حدد له أيضا نوع القراء الذين يوجه اليهم الحديث ، بالأسلوب الذى يقدر له أعمق التأثير فى نفوسهم ، وفى هذا اجابة عن السؤال الثانى .

الا اننا اذ نرحب بالفيلسوف الفرنسى الكبير فى بلادنا ، فانما نرحب برجل قد التقينا معه فى كثير من الأهداف ، فنحن ندعو الى اليقظة الواعية كما يدعو ، وندعو الى الحرية كما يدعو ، وندعو ــ كما يدعو ــ الى أن يكون ذلك مشغلة المفكر والأديب .

زكى نجيب محمود



في البدء كانت الكلمة ، وفي النهاية تجيء الكلمة أيضا .
سارتر

حياته كلمات ...



ولد **جان بول سارتر** يوم ٢١ يونيو سنة ١٩٠٥ وما زال حيا .. أى ما تزال هناك آراء أخرى جديدة لا نعرفها سوف نضيفها الى ما كتب . وهناك احتمال قائم وهو أن «يراجع» ما كتب ، أو تناقض مع نفسه . فنحن لا نعرف ما الذى تفعله حريته .

ونحن عندما نقف أمام **سارتر** هذا الموقف فقد اخترنا له أعز الأفكار لديه . فهو الذى يرى أن الناقد يجب ألا يكتب عن انسان ما زال حيا . **لأنه ما دام حيا فالكلمة الأخيرة لم ينطقها بعد .** ولكن بعد أن يطبق عينيه وأذنيه ، فمن حقنا ان نتناوله كأثر أدبى . كشىء . وبذلك يصبح النقد علميا .

ومع ذلك فسارتر نفسه أصدر كتابا ضخما عن الأديب **جان جينيه** . وهذا الكتاب يعتبر من أروع الأعمال النقدية فى القرن العشرين . **وجان جينيه** ما يزال حيا ، لم يكمل رسالته بعد . ولكن سارتر تناول من حياة **جان جينيه** طفولته ، واثر هذه الطفولة على

Ses Mots
Font Sa Vie
C'est une
Régle

هذه قاعدة

أنيس منصور

حيـــاته وأثر جان جينيه على الطفـــولة لكل ابناء الطبقة المتوسطة . وسارتر اذن اختـــار جان جينيه الذى مات .. أى الطفل الذى كان فى يوم من الأيام . وكل طفولة لأى انسان هى مرحلة تمت . وكملت . ولا نستطيع أن نضيف اليها شيئا . ولا أن نحذف منها شـــيئا . **كل ما نستطيع هو أن نعترف بها أو ننكرها . أو نعيش فى الطفولة باعتبارها موقفا اجتماعيا ، من حريتنا الصغيرة فى هذا الموقف . فكل حرية هى حرية فى موقف . تتحدد بالنسبة للموقف، ويتحدد بها الموقف أيضا .**

فحياة سارتر كطفل هى الموقف النموذجى لكل من يريد أن يتناول حياته ..

وحتى الذين كتبوا عن حياة ســـارتر لم يفرقوا بين سارتر الانسان ، وبين سارتر الأديب أو الفيلسوف . فسارتر هو فلسفته . فسارتر هو رواياته ومسرحياته ومقالاته .

ولذلك جاءت كل الكتب التى تناولت حياة سارتر نوعا من البحث البوليسى عن وجه الشبه بين سارتر وبين شخصياته .. مقارنة مستمرة بين شخصية « **ماتيو** » فى رواية «**سبل الحرية**» بأجزائها الثلاثة .. وبين الفتى **فلورييه** فى قصة « طفولة رئيس » وبين الفتى **فرانس** فى مسرحية ((**سجناء انطونا**)) .. الخ .

ومن الممكن أن نجد هناك شبها . ولكن من الصعب أن نجعل الشـــبه تاما بين ســـارتر الفيلسوف وبين البطل **انطوان روكنتان** فى رواية ((**الغثيان**)) . وان كان سارتر قد أجرى على لسان هذا البطل كل افكاره الوجـودية وكيف تفتحت له الدنيا معنى معنى .. وكلمة كلمة .. وكيف تحول البطل الى مرصد دقيق جـــديد وسط غابة من المعانى المنعشة .. وكيف شعر بالدوخة وبالغثيان والقرف والملل والضـــياع وسط هذا الأوركسترا الصاخب من المعـانى البكر .. ولكن ليس من المســتحيل أن يكون سارتر هو هذا الفتى ..

والناقد هنا يتحول الى قارىء كف أو الى احد علماء الفراسة ..

ولكن أين سارتر الانسان ؟ لا نجده الا بصعوبة ..

* * *

ولذلك ليس أمامنا الا أن نرجع الى ماكتبته صديقته الأديبة **سيمون دى بوفوار** . فقد كتبت الكثير عن سارتر الطالب والزميل والصديق والحبيب والانسان القلق والأستاذ .. ثم الزوج ..

وهى لا تصور فى مذكراتها الا جانبا من حياة سارتر . ولكن تفاصيل حياته ، ومشاكله اليومية الصغيرة ، لا تعرف منها الا القليل جدا . فهل حياة سارتر خلت من الأشياء الصغيرة ؟ هل حياة سارتر كانت كلها قضايا فلسفية ؟ نعم كانت حياته فكرا وبحثا عن أفكار جديدة . ولم يكن سارتر يفرح بالعثور على شىء جديد . وانما كان يفرح جدا ((**عندما يجد اسما**)) لهذا الشىء الجديد .

فالتجربة الحية لا يهمه أن يشعر بمرارتها ، بقدر أن يستسلم لها ويمد يدها الى ((**جيوب التجربة**)) ينشل اسمها السرى وطريقة استعمالها .. وسيمون دى بوفوار تقول لنا : انها كانت مشغولة بمعانقة الحياة الحارة .. أما سارتر فكان مشغولا بالبحث عن تسمية لهذه التجربة . وعن قاعدة . لكل التجارب المماثلة ..

وليس أمامنا الا أن نرجع لبعض ماكتبته تلامذته . وتلاميذه مخلصون . ولا يرون فى سارتر الا فيلسوفا يتنفس فكرا . ويسرفون فى تقديسه . وبذلك يظلمون الفيلسوف . فهم يضيفون اليه صفات ليست فيه .. أو صفات تجعل منه انسانا آخر . ويمنعه الحياء أن يدافع عن نفسه ، مكتفيا بأن كتبه هى أوراق اعتماده . وانه ما يزال على قيد الحياة ، وفى امكانه أن يروى للناس الحقيقة .

ولم يكتب سارتر الا جانبا ضئيلا من حياته فى كتابه ((**الكلمات**)) . وفى هذا الكتاب يحكى لنا سارتر قصة اكتشافه للكلمة واللغة والكتب وعالم الأدب . وعرض لنا فى نفس الوقت البذور الأولى للفيلسوف سارتر ..

وفى كتاب الكلمات نجد أن سارتر قد صور لنا نوعا من الوجود ((**اللغوى**)) .. وطفولته ليست الا عشرات من الكتب : هى الأرض والسقف والجدران والنوافذ والهواء والسماء .. هذه الكتب هى دنياه بكل ما فيها من مثل عليا قديمة وجديدة . ومثل عليا يمكن تغييرها .. **حتى الله قد عثر عليه سارتر** . وأحس أمام الله انه ((**منبوذ**)) . وانه لذلك من حقه أن يفعل كما يشاء ، فالله قد انكره قبل أن يعترف به سارتر ..

وطفولة سارتر هى المادة الفنية لرجولته ، ولفلسفته .. وفلسفة القرن العشرين كله .

فالوجودية ما تزال احد تفسيرات الحياة فى العصر الحديث . ولا يزال سارتر هو أهم معالم الحياة والفكر فى فرنسا .

وفى طفولة سارتر شعور واحد واضح . وقد ازداد عمقا ووضوحا بمرور التجربة . فسارتر ما يزال يشعر بالغربة فى هذا العالم . **فهو غريب فى العالم ، وهو غريب عنه أيضا . وفلسفة سارتر هى محاولة مستمرة لعقد صداقة مع هذا العالم . أو للتعارف .**

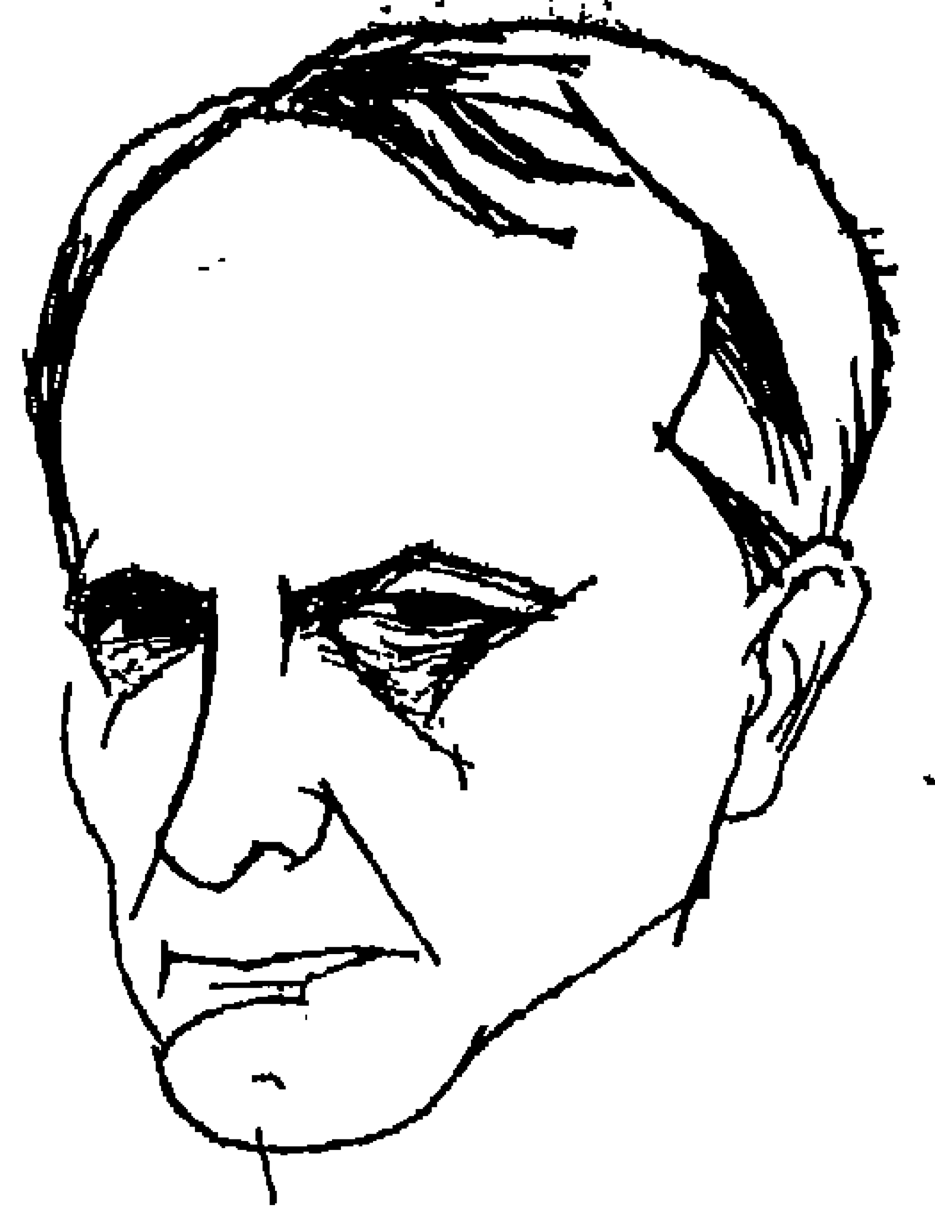
وسارتر هو الذى يتقدم عادة . وهو الذى يسأل وهو الذى ينتظر فى صمت جاد جدا أى جواب . ثم يعود يسأل وينتظر ..

وهذا الشعور بالغرابة بدأ عند سارتر الطفل شعورا بأنه يتيم ..

فقد مات أبوه وهو فى الثانية من عمره ..

وتزوجت أمه مرة اخرى وهو فى الحادية عشرة من عمره . وفى هذه الفترة عاش سارتر فى بيت جده . وجده من عائلة اشفيتسر المشهورة فى منطقة الالزاس الفرنسية الألمانية . ولم يجد سارتر أباه وانما وجد رجلا آخر هو : جده لأمه .. ولم يجد أمه وانما وجد مربية ألمانية . لم يجد لعب الأطفال ، وانما وجد الكتب الكثيرة جدا . وكل كتاب من هذه الكتب هو مثل صندوق الأعاجيب ، ملىء بالأشخاص والمعانى والحيل والأكاذيب .. واكتشف أن الكاتب هو أكبر ساحر . فهو قادر على ان يخلق اشخاصا وحوادث وبيوتا وقصورا وكنوزا . وأن القارىء يستطيع أن ينعم بكل ما ينعم به اغنى الأغنياء . واقتنع سارتر بأنه يستطيع أن يكون هو شخصيا صانعا للمعجزات . فى أستطاعته أن يكتب . وقد كتب مئات الصفحات وهو فى الثامنة من عمره ، كتب قصصا قصيرة . ونظم قصائد سيريالية . ووضع مشروعا لمسرحيات يقوم هو بدور البطولة فيها .. وأقام لنفسه حفلة تكريم باعتباره مؤلفا صغيرا . ثم تولى هو نقد أعماله الأدبية .. كل هذا فعله وهو دون العاشرة ..

وأصبح من المؤكد لديه أن ((على بابا)) ليس هو الانسان الوحيد الذى يستطيع بكلمة : افتح يا سمسم أن يجد نفسه أمام كنوز ((ألف ليلة وليلة)) .. وأن كل كاتب هو على بابا وهو كنوز ألف ليلة وليلة .. وهو مليون ليلة وليلة .. وانه قادر على هذا كله .. وانه سوف يكون هذا كله ..


ش . بودلير

ورغم هذا الثراء الأدبي والفني في حياة الطفل سارتر فانه كان مليئا بالوحدة .. بالعزلة .. فقد أحس أنه وحده . وانه بلا أب. ولا أم . وانه يتيم . ولم يقبل **سارتر** أن يكون موضوع شفقة من أحد . فقد كان يرفض اشفاق الآخرين عليه . حتى تصور بعض أقاربه أنه انسان شاذ . فهو لا يفتقد الأب أو الأم . وأحس سارتر أنه ليس مطالبا باحترام أحد . وليس مطالبا بالتزام آداب السلوك ولا أصول العلاقات الاجتماعية . وليس أسهل من أن يسمعهم يهمسون : **ان أحدا لم يعلمه ذلك !**

ومعنى هذا أن أسرته قد أعفته من كثير من الآداب الاجتماعية التي يجب أن يلتزمها كل طفل .. كل طفل له أب وله أم .

ولم يشعر سارتر الطفل أنه يملك شيئا ..

أو أن شيئا يملكه . فهو لا ينتمي الى أحد ، ولا أحد ينتمي اليه .. فهو ليس ابن فلان ، وليس فلان أباه ..

واستغرقه عالم الكتب . واستغرقه العالم الجديد الذي اكتشفه . وتحول الى ((سندباد)) والى ((جيلفر)) والى ((أليس)) في بلاد العجائب ..

وأحس بأنه ليس من الضروري أن يكون للانسان أم . فالمربية تكفى ..

وليس من الضروري أن يكون للانسان أب ، فالمدرس يكفى ..

وليس من الضروري أن تكون للطفل لعبة جميلة ، فأى كتاب يكفى ..

وليس من الضروري أن يعتمد الانسان على أبويه . ففي استطاعته أن يستقل عنهما . وأن يفكر وحده ولوحده .

وسارتر كان طفلا غير عادى . بل انه لم يكن طفلا على الاطلاق . فقد دخل عالم الرجولة بسرعة . أو ولد رجلا . وفي نفس اللحظة التي اكتشف قدراته على التخيل والابداع ، أى على المشاركة في الخلق ، اكتشف قدرته على الوقوف على قدميه : **أى على أن يكون حرا في اختيار القيم التي تعجبه** . واذا اختارها أصبح مسئولا عن النتائج بعد ذلك .. اذن لقد اختار سارتر الهم في سن مبكرة . فالحرية ثقيلة. لأنه لا حرية بلا مسئولية . والمسئولية عبء . وهذا العبء هم ثقيل .

فهو طفل مهموم . وقد كبر الطفل . وما يزال الرجل مهموما ..

وسارتر لأنه من أسرة متدينة كاثوليكية ، فهو متدين ــ أو على الأصح ، فهو رجل أخلاقى . وفيه مثالية واضحة . فهو يرى أن موقفه هذا ، كطفل ، يجب أن يتخذه كل انسان . كل طفل والويل للطفل الذي لم يستغن عن أبويه وعن الشعور بهما في سن مبكرة .

وليس غريبا أن يختار سارتر الشاعر بودلير نموذجا للدراسة .

فالشاعر **بودلير** مات أبوه . وتزوجت أمه . ولكنه لم يفعل مثل الطفل سارتر . **وهذه غلطة وجودية فظيعة ، ولم يرحمه سارتر من النقد العنيف ..**

فبودلير كان قد تعلق بأمه . واعتمد عليها . ورأى فيها مصدر قوته . ووسيلته الى الوجود. فوجوده كان متطفلا على وجود أمه . فلما تزوجت أمه ، أحس بودلير أنه ضاع . أن عملاته ليس لها رصيد . انه في عالم فقد قوة الجاذبية.. أنه في منطقة انعدام الوزن ..

لقد كان زواج أم بودلير تصفية للوجود .. كأن الدنيا كلها قد أصابها نزيف ..

ولذلك أحس بودلير أنه لم يعد شيئا . لم تعد له قيمة . ولم تعد للدنيا كلها قيمة . وانه ليس لديه ما يعطيه . فلا أهمية له ، ولا أهمية لفنه ، ولا أهمية للعالم كله .. **لقد أصبحت الدنيا عبثا .. أو العبث نفسه !**

وغلطة بودلير — فى رأى سارتر — هو أنه جعل من أمه الها .. **جعلها المطلق فى دنياه ..**

ولذلك فعندما تزوجت أمه أحس أنه بلا اله!

وكان فى استطاعته أن يقرر أن أمه قد فقدها . وفى نفس الوقت يختار أن يعيش بنفسه . وأن يعتمد على نفسه . وأن يختار قيمه الأخلاقية .

ولكن بودلير ، لكى يعفى نفسه من أعباء **المسئولية ، قرر أن يظل صغيرا . قرر ألا يكبر . الا ينضج . أى أن يظل معتمدا على أمه .**

وهذا الاعتماد على أمه ، جعله غير حر .. اى جعله غير مسئول . فبودلير هو الذى رفض الحرية ورفض المسئولية .. **واختار أن يظل ((عالة)) على أمه** .. أى أن يظل يفتقد ثديها ليرضعه . وعندما لا يجد ثدى أمه يتوهم أن هناك ثديا . وهذا الوهم يؤكد أنه طفل . وأنه حريص على أن يكون طفلا . وعلى أنه يرفض حريته !

وعندما تناول سارتر أديبا آخر هو جان جينيه ، جعله نموذجا للفنان الوجودى ..

فجان جينيه لقيط . لا يعرف له أبا ولا أما . وهو لص أيضا . وعندما وصفه الناس بأنه لص ، قرر أن يكون كما اراد الناس وبلا خجل . وهو شاذ جنسيا . وعرفه الناس بأنه شاذ . فقرر أن يظل كذلك . **فهو يواجه الناس بما يخجل منه الناس عادة .**

وجان جينيه يتيم الأبوين . يتيم الأسرة . يتيم الطبقة . فهو انسان قرر أن يضع قيمه بنفسه . سواء كانت هذه القيم خاطئة أو سليمة . فهو الذى قررها . وهو الذى اختارها . والتزمها . وواجه الناس بعد ذلك بشجاعة ، فهو لم يهرب من حريته فى أن يختار . وهو يرحب بالشعور باليتم ، لأنه يحرره من قيود الأب والأم والأسرة والعائلة والطبقة .

وقد تناول سارتر هذا الموقف فى قصة قصيرة له نجد فيها البطل يتهمه الناس بأنه يكره اليهود .. ويواجه الناس بأنه يكره اليهود فعلا وينضم الى الحزب الفاشستى . وبذلك يتأكد موقفه فى مواجهة الناس فاذا وصمه الناس بعيب ، فانه يرد الوصمة الى الناس بأن يتمسك بها . فالناس لا يخيفونه . وفى استطاعته أن يكون أقوى من الناس . بأن يستعير منهم الشجاعة ويتمسك بعيبه ويواجههم . وهو يواجههم باختياره لقيمة أخلاقه .. **هذه القيمة تصدم الناس . ولكنها حريته التى اختارت موقفا ..**

ولأن سارتر رجل أخلاق ، أى مفكر أخلاقى، فهو يرى أن الحرية تؤكد المسئولية . وأن المسئولية ليست فردية . وانما هى اجتماعية أيضا . فالذى يختار ، يختار لنفسه ، ويختار لكل الناس أيضا . أى أنه يعمل ما يجب أن يعمله كل الناس ..

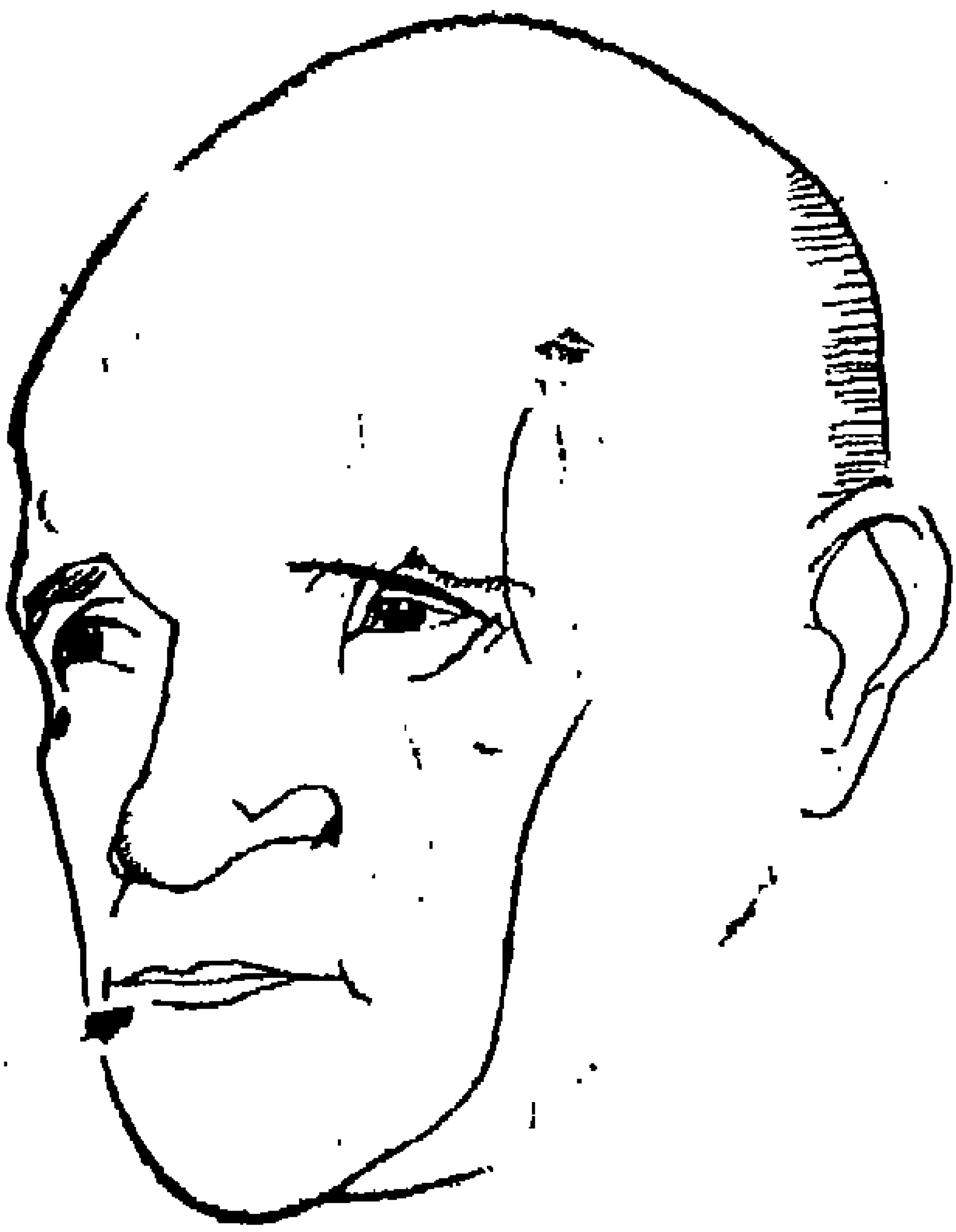
ومن هنا كانت الحرية أخلاقية أيضا ..

واذا كان بعض الفنانين قد اختاروا شذوذهم ، فسارتر لا يحبذ الشذوذ ، ولكن يحبذ شجاعة الاختبار ، وشجاعة المسئولية . وشجاعة المواجهة ..

ومرة ثالثة يواجه سارتر موقفا من اليتم الغريب : صديقته سيمون دى بوفوار ..

فهى فتاة من أسرة متدينة . لها أب ولها أم . ولها طبقة اجتماعية ثرية . وهى مختلفة عنه تماما . وهى فى نفس الوقت محرومة من كل حريات الأيتام واللقطاء . فهى مشدودة الى مثاليات الأب الكاثوليكى ، والى أخلاقيات الأم المتدينة . ومربوطة من انوثتها . وعندها شعور طبقى ..

وسارتر نفسه يرى أنه ليس يتيما . وانما يرى أنه لقيط . **وهو لقيط مثالى . لأنه ليس بالفعل لقيطا . ولكن هذا هو شعوره ، فهو**



ج . جينيه

لم ير أباه . ولم يشعر بأمه . وهو غريب فى بيت لا يملك فيه شـــيئا ، ولا يملكه فيه اى شىء .

والفرق بين سارتر وبين جان جينيه . أن سارتر اختار أن يكون لقيطا . أما جان جينيه فقد وجد نفســـه لقيطا . وأصر على أن يعامله الناس كلقيط ..

أما سيمون دى بوفوار فقد اختــارت هى الأخرى أن تكون ((لقيطـة)) فاحتقـــرت كل الأخلاقيات العائلية والطبقية . وعاشت حياتها. وقررت أن تتزوج سارتر . ولكن بغير وثيقة . فهى لا تحترم أخلاقيات طبقتها . ولا مثاليات امها أو ابيها . أو أهلها أو دينها .

فاختارت هى أيضا أن تكون لقيطة مثالية..

وليس سارتر هو وحده اليتيم او اللقيط ، وانما الانسان . كل انسان . فالانسان وحده على هذه الأرض . وعليه أن يكتشف بنفسه كل ما فى الدنيا من قوانين ومن معان . لا احــد يساعده . وانما هو وحده .. وكأنه سقط من كوكب آخر .

والعالم الذى نعيش فيه غريب عنا . ونحن غرباء عنه أيضا . والأشياء التى حولنا بعيدة . وليس لها معنى . وانما نحن الذى نعطيها المعنى. ونحن الذى نختار لها الطعـــم . والوزن . والجمال والضرورة .

ولأن كل ما فى الدنيا ليس ضروريا ، ولا نحن ضروريون أيضا ، فمن الممكن الا يكون هـــذا العالم . ومن الممكن الا نكون نحن أيضا . ففناء كل شىء ممكن . بل الفناء هو الحقيقة المؤكدة . وهذا هو الشىء المؤكد الوحيد . ولذلك فنحن لا نعرف ماذا سيحدث لنا أو لغــيرنا . نحن لا نعرف . فالوجود مخيف . لا أمـــان فيه . ولا أمان له . بل ان الانسان يحس دائمـا أن الوجود سيمسك به من الخلف . وانه سيجد نفسه موجودا بصورة مباغتة . وهو لذلك يرى أن يواجه الوجود . **أن يواجه الدنيــا . لا أن تواجهه الدنيا ..**

هذه التعرية للوجود ، أو التعرية لنـــا فى مواجهة الوجود قد صـورها سارتر فى اروع صورة فى الأدب العالمى فى رواية ((**الغثيان**)) .

ولا شك أن الوجود الانسانى بهذه الصورة رهيب مخيف .. تماما كالعالم الذى يراه طفل يتيم ويقرر انه وحده قادر على أن يكون أبا وأما والها لنفسه !

ولم يفلح سارتر فى أن يتخلص من مخاوف الطفولة .. مخاوف الغربة فى هذا العالم . بل انه كثيرا ما أحس بأن هناك أشباحا تطارده . هذه الأشباح على شكل أسماك مفترســـة . وكثيرا ما سقط على فراشه يلهث خائفا .

وخافت **سيمون دى بوفوار** على سارتر أن يصاب بالجنون . ولكن سارتر حاول أن يتخلص من هذه المخاوف بأن يخلعها على شخص فرانتس فى مسرحية ((**سجناء انطونا**)) .. ففى هـــذه المسرحية نجد أن فرانتس هذا يتخيل محكمة من الأسماك المتوحشة تستجديه وتحكم عليه بالاعدام ..

ولكن هذه الأسماك لم تختف بعد من خيال سارتر . فهو ما يزال فريســـة للمخـــاوف والهموم .. ولكنه ــ كأى طفل عملاق ــ قرر أن يواجه طفولته . وأن يواجه شعوره بالغربة ، وأن يملأ الدنيا بالمعانى والعـــلاقات ، وأن يختارها ..

وليست طفولة سارتر الا بداية الخيــوط الذهبية الحريرية الملتهبة أيضا ..

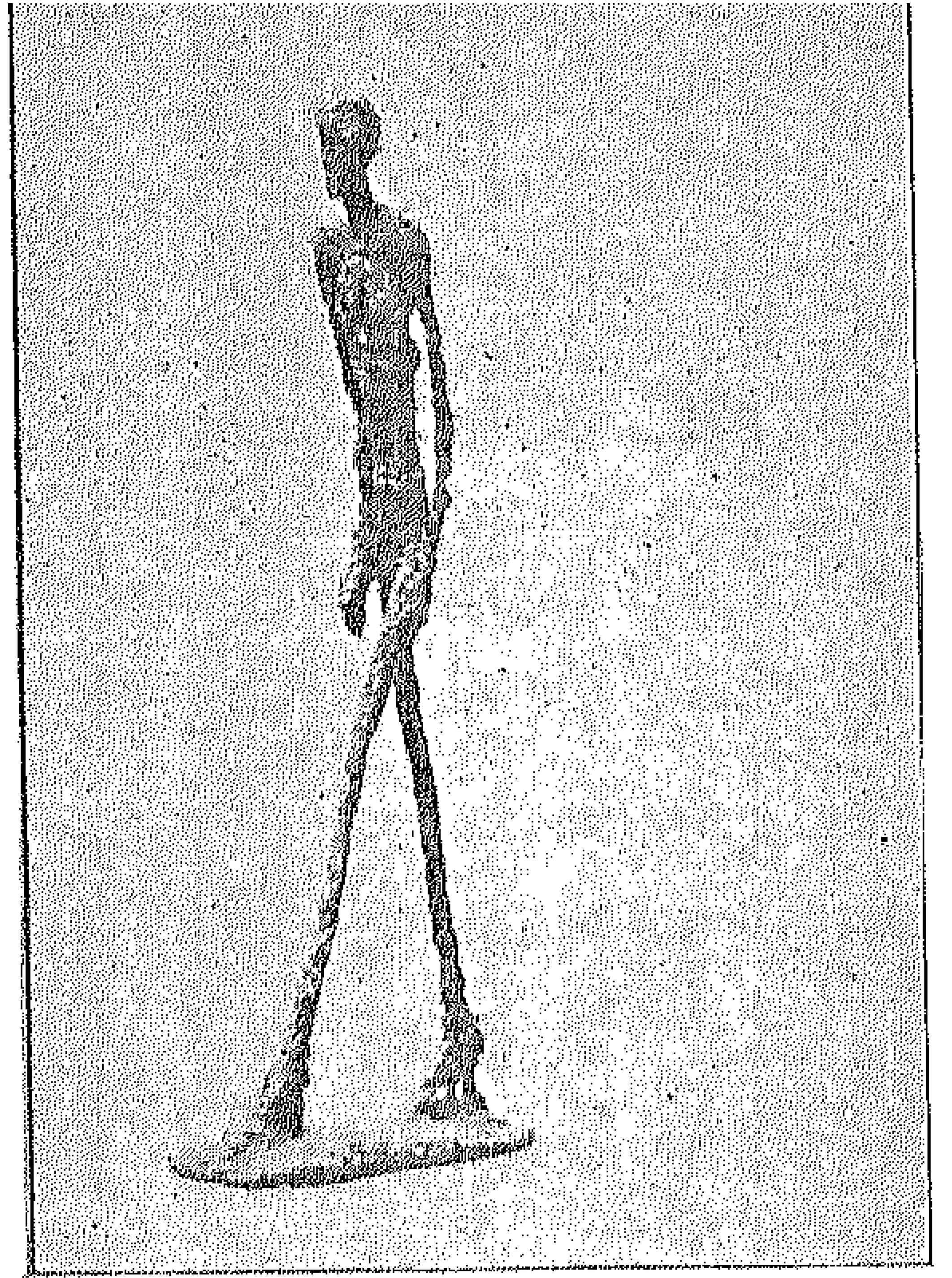
أما كيف تحولت الخيوط بعد ذلك .. وكيف اصبحت ، فهذه بقية حياة سارتر .. وما حياته الا كتبه .. فقد كانت ــ وما تزال ــ **دنيــاه كلمات تعيش على كلمات ..**

ففى البدء كانت ((الكلمة)) .. وفى النهاية تجىء الكلمة أيضا !

أنيس منصور



س . دى بوفوار



مصطلحات سارتر الفلسفية

(١) الفنومنولوجيـــــــا (= علم الظاهريات) Phénoménologie :

هذا المصطلح يعنى ـ من الناحية الاشتقاقية ـ علم أو مذهب الظواهر . وأول من استخدمه هو الفيلسوف الألمانى **لمبرت** (١٧٢٨ ـ ١٨٧٧) . ثم استخدمه بعد ذلك **هيجل** للدلالة على المراحل التى يمر بها الانسان ، ابتداء من المعرفة الحسية ، حتى يصل الى المعرفة المطلقة ، أى الشعور بالروح . لكن **هسرل** هو أول من أطلق هذا المصطلح علما على فلسفة قائمة بذاتها ، تتضمن ميتافيزيقـــا متميزة عما عداها . **أما سارتر فلم ينظر الى الفنومنولوجيا على أنهـــا فلسفة بقدر ما هى منهج** ، استعان به فى اقامة ما أطلق عليه اسم « علم النفس الظاهرياتى » فى مستهل تطوره الفكرى ، واستعان به أيضا فى اقامة مذهبـــه الفلسفى الذى أســـماه « بالأنطولوجيا الظاهرياتية » . ويقصد ســـارتر **بعلم النفس الظاهرياتى** : دراسة الظواهر النفســـية أو وقائع الشعور دراسة وصـــفية مباشرة ، **لا تعتمـــد** على الأفكار والنظريات السابقة . ولابد أن يصحب هـــذا الوصف محاولة لادراك ماهيـــــــات الظواهر ومعانيها ، والا لما اختلف المنهج الظاهرياتى عن المنهج الاستبطانى التقليدى . أما **الأنطولوجيا الظاهرياتية** فيقصد بها سارتر « وصف ظاهرة الوجـــــود كما تتجلى ، أى دون وسيط » .

●

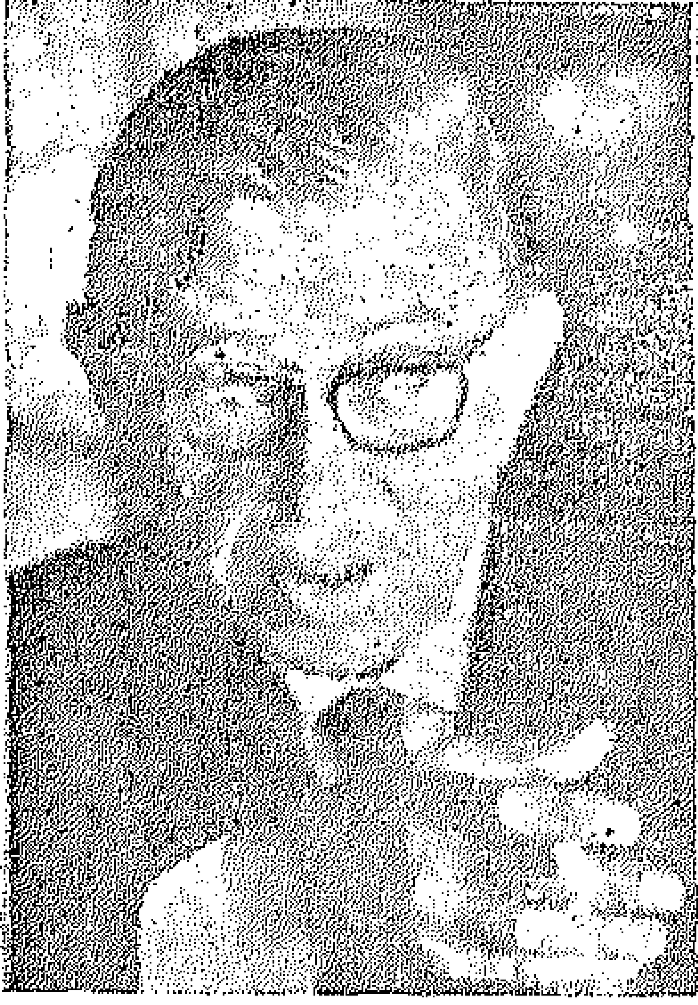
(٢) الرد Réduction : معناه اختزال الظاهرة بارجاعها الى ما هو أساس حد وجوهرى فيها ، وتنقيتها من الأعراض والنوافل . وبعد أن يقوم الفيلسوف بالرد الفلسفى ، وهو ذلك الذى يحول انتباهنا من النظريات المتعلقة بالأشياء صوب الأشياء ذاتها ، تتبقى أمامه مرحلتـــان من الرد : الأولى تسمى **بالرد الماهوى أو الصورى** réduc ion eidétique : وهو «تجاوز الظاهرة العينية الى ماهيتها» (الوجـــود والعـــدم . ص ١٨) . أما المرحـــلة الثانيـــة فهى **الرد الفنومنولوجى** réduction Phénoménologique ، وهو وضع العالم بين قوسين ، أى تعليق الحكم على العالم الواقعى الذى نعيش فيه . وهذا الرد يسمى أيضـــا بالرد الترنسندنتالى ؛ لأنه لا يتبقى فى النهاية سوى الأنا الترنسندنتالية التى لا تقبل الرد . ولئن كان سارتر يأخذ بالرد الماهوى ، فانه يرفض الرد الفنومنولوجى الذى قال به هسرل ؛ ذلك أن الوجود أو العالم معطى ـ دائما ـ من قبل ، والانسان ما هو الا موجود ـ فى ـ العالم . وهذا النقد الذى وجهه الى الردالفنومنولوجى ، أورده بالتفصيل فى بحثه : « علو الأنا » .

●

(٣) الظاهرة Phénoméne : هى المعطى المباشر للتجربة منظورا اليه فى وجوده الحقيقى الخاص . « انها لا تشير ، من فوق كتفها ، الى وجود حقيقى يكون هو المطلق . ان الظاهرة هى ما هى مطلقا ، لأنها تنكشف كما هى (الوجود والعـــدم ص ١٤) . « وطابع « الظاهرة » يأتى الى الوجود بواسطة ما هو ـ لذاته (أى الشعور أو الوعى) » (ص ٩٧٧) .

●

(٤) الشـــــعور (أو الـــوعى) Conscience : « بين هســـرل أن كل شعور أو وعى هو شـــعور (أو وعى) بشىء ما . ومعنى هـــذا أنه لا يوجد شعور ليس وضعا لموضوع عال ، أو اذا شئنا ، الشعور ليس له « مضمون » ... ان المنضدة ليست « فى » الوعى ، حتى ولا على أساس الامتثال ، بل المنضدة « فى » المكان ، الى جانب النافذة ، الخ ... وليس كل شـــعور معرفة (فهناك شعور انفعالى ، مثلا) ، لكن كل شعور عارف لا يمكن أن يكون معـــرفة الا بموضوعه » (الوجود والعدم ، ص ٢٣) . ومعنى أن الشعور شعور بشىء ما هو « أن العلو تركيب مؤلف للشعور ؛ أعنى أن الشـــعور يولد متوجهـــا الى موجـــود ليس اياه » (ص ٣٨) . « ووجود الشعور ، من حيث هو شعور ، هو الوجود على مســـافة من ذاته كحضور لذاته » (ص ١٥٩) .



Termes Philosophiques de Sartre.

(٥) **الوجـــــود** L'Etre :
«الوجودموجود ، الوجود هو فى ـذاته ـ والوجود هو ما هو » والوجود عند سارتر يشمل الموجود ـ فى ـ ذاته والموجود ـ لذاته ، وان كان الأخير ما هو **الا** اعدام للأول .

(٦) **الموجـــود ـ فى ـ ذاته (او ما هو ـ فى ـ ذاته)** L'en-soi :
هو العالم ، هو المادة ، « لكن اذا كان الوجـود فى ذاته فمعنى هذا انه لا يحيل الى ذاته ، مثـل الشعور (ب) الذات : فان هــذه الذات موجودة ... والواقع أن الوجود معتم بالنسبة الى ذاته لهذا السبب عينه ، وهو انه ممتلىء بذاته » (ص ٤٣) .

(٧) **الوجود ـ لذاته (او ما هو ـ لذاته)** Le Pour-soi : هـــو الشعور منظورا اليه فى ذاته ، كما لو كان فى حالة انعزال ، « وقانون وجود ما هو من أجل ذاته ، كأساس انطولوجى للشعور ، هـــو أن يكون هو نفسه على شكل الحضور للذات .. والحضور للذات يفترض أن شقا غير ملموس قد اندس فى الوجود . فان كان حاضرا لذاته ، فذلك لأنه ليس ذاته تماما ، والحضور انحطاط مباشر للتطابق ، لأنه يفترض الانفصال» (ص١٥٧ ـ ١٥٨) « وان ما هو ـ لذاته من حيث انه ليس ذاته هو حضور ذاتى يعوزه نوع من الحضور الذاتى (أى حضـــور ما هو ـ فى ـ ذاته ، الذى هـــو التطابق) ؛ ومن حيث أنه اعواز لهذا الحضـــور فانه حضـــور ذاتى » (ص ١٩٣) . « والوجود ـ لذاته هو الوجود الذى هو بالنسبة الى ذاته نقصه فى الوجود . والوجود الذى ينقص ما هو لذاته هو ما هو ـ فى ـ ذاته ... وهـكذا نجد أن **الآنيــة (= الموجــود الانســانى) رغبة فى الوجود ـ فى ذاته ... ومن حيث هو** شعور يريد أن يكون له عدم قابلية النفوذ والكثافة اللامتناهية لما ـ فى ـ ذاته ... ليصير فى ـ ذاته ـ لذاته . وهذا المثل الأعلى هو الذى يمكن أن نطلق عليه اسم الله » (ص ٨٩٢ ـ ٨٩٣) .

(٨) **الوجود ـ للغير (او ما هو ـ للغير)** Le Pour-autrui :
هو الشعور منظورا اليه من حيث علاقته بالآخرين . والآخر ، عنـــد سارتر ، يتعارض مع الأنا . « لكنه ، مع ذلك ، ضرورى لوجـودى ، بل ضرورى لأن أعرف ان لى انية خاصة بى » (الوجودية نزعة انســـانية ص ٦٧) . « وأنى فى حاجــة الى توسـط الغير كيما أكون من أنا » (الوجود والعدم . ص ٤٧٩) .

(٩) **العـــدم** Néant : هـو السلب الجذرى للموجود فى مجموعه . وقد أشاع هيدجر هذا المصطلح بهذا المعنى . وعنه أخذه سارتر . « ان العدم . الذى ليس شيئا » لا يمكن أن يكون له غير وجود مستعار : بأنه يستمد وجـــوده من الوجود ... والاختفاء التـــام للوجـــود لن يكون مجىء حكم اللاوجـــود ، بل الاختفاء المساوى للعدم : « ليس ثم لا وجود الا على سطح الوجود » (ص ٦٩) . وهناك ما يسميه سارتر **بالاعدام او التعـــديم** néantisation ، وهو ليس الافنـــاء ، وانما هو غض النظر ، أو عدم الالتفات الى الأشياء كما لو كانت غير موجودة . « انني حين أدخل هذا المقهى ، للبحث عن بطرس ، يحدث تنظيم تركيبى لكل الأشياء فى المقهى كأساس عليه يعطى بطرس بوصفه ينبغى أن يظهر . وهذا التنظيم للمقهى على هيئة أساس هو الاعدام الأول » (ص ٥٩) .

(١٠) **السلوبات** Négatités :
مثل الغياب ، والتغير ، والاستحالة ، والنفور ، والأسف ، الخ ، « فهذه الوقائع ليست فقط موضـــوعات للحكم ، لكنها تعانى وتهاجم وترهب ـ الخ من جانب الموجود الانسانى ،

ويسكنها السلب فى تركيبها الباطن ، وكأن ذلك شرط ضرورى لوجودها . ونحن نسميها المسلوبات » (ص ٧٦) .

●

(١١) الحرية Liberté :

« ان حريتى ليست صفة مضافة أو خاصية من خصائص طبيعتى ، انها تماما نسيج وجودى » (ص ٧٠٢) .

●

(١٢) الامكان Contingence :

طابع ما هو ممكن ، أعنى ما ليس ضروريا ، الذى لا يملك مبدأ وجوده فى ذاته . « ان ما هو جوهرى (لادراك الغثيان) هو الامكان . فما أريد أن أقوله هو أن العالم ليس واجب الوجود . انه عرض زائل . فان توجد هو ، ببساطة ، أن تكون ـ هناك . والموجودات تظهر وتنبثق ، وتتقابل ، لكن لا يمكن أبدا أن نستنبطها استنباطا ضروريا . لا شك أن هناك أناسا يدركون ذلك . ويحاولون أن يقهروا هذا الامكان العرضى باختراع موجود واجب الوجود ، ضرورى ، وعلة ذاته . بيد أن موجودا ضروريا من هذا القبيل لا يستطيع أن يبرر الوجود : انالامكان ليس مظهرا يمكن القضاء عليه ، انه المطلق ، وبالتالى **المجانية (= العفوية) التامة** La gratuite Parfaite . فكل شىء مجانى ، هذه الحديقة ، وهذه المدينة ، وأنا نفسى » (الغثيان . ص ١٧١) .

●

(١٣) الكوجيتو Cogito :

هو « أنا أفكر ، فأنا ذن موجود » (ديكارت) . وعند بعض الوجوديين أن التجربة الأولية والأساسية ليست هى تجربة الوجود ، كما كان الحال فى الفلسفة التقليدية ، وانما هى **تجربة نقص الوجود** manque d'être (تجربة العدم ، والقلق ، و «الوجود من أجل الموت » فى فلسفة هيدجر ، وتجربة الغثيانوالعبث عند سارتر) . وبناء على هذا ، نستطيع أن نتكلم عن كوجيتو وجودى . « هذا الكوجيتو الجديد هو كوجيتو القلق والحصر ، ان جاز هذا التعبير » (لا فل : مدخل الى الانطولوجيا ، ص ٣٦) .

●

(١٤) الكوجيتو السابق على التامل

وعند سارتر نوع من الكوجيتو يطلق عليه اسم « **الكوجيتو السابق على التامل** » ، ويقصد به المعرفة العادية والمباشرة (مثلا ، اننى أعرف المنضدة ، أو أعرف بطرس) ، وهو يختلف عن **التامل الحقيقى** ، وهو العملية التى أتأمل بها أفعالى ومعرفتى (مثلا ، اننى أعرف اننى أعرف المنضدة ..) . وعلى هذا ، فالكوجيتو الديكارتى تأمل خالص حقيقى .

●

(١٥) وقائعية Facticité :

طابع لما هو واقعة ، دون ضرورة ولا سبب . « الوقائعية .. معناها كون الأشياء هناك فقط كما هى ، دون ضرورة ولا امكانية للوجود على نحو آخر ، وانى هناك من بينها » . (الوجود والعدم . ص ٨٦٦) . «ان ديكارت ، فىلحظة الكوجيتو ... قد أعلن عن امكانه العرضى وعن وقائعيته ، وعن لامعقولية وجوده ـ هناك son etre-la » (المواقف . الجزء الأول . ص ١٥٨) .

●

(١٦) الموقف Situation :

انغماس الانسان فى العالم . « اننا لا نظهر اولا كى يلقى بنا فيما بعد فى أعمال . بل وجودنا هو مباشرة « فى موقف » ، اى انه ينبثق فى أعمال ويدرك نفسه أولا من حيث انه ينعكس فى هذه الأعمال » (الوجود والعدم . ص ١٠١) . « ان الموقف ، وهو نتاج مشترك لامكان ماهو ـ فى ـ ذاته وللحرية ، ظاهرة غامضة فيها يستحيل على ما هو ـ لذاته أن يميز نصيب الحرية ونصيب الوجود الخام » (ص ٧٧٤) .

●

(١٧) الالتزام Engagement :

« اننى لا أستطيع ان أوجد الا ملتزما . والتزامى لا يرضى بأن يكون واضحا مرة واحدة والى الأبد : ذلك أن الاختيار الحر الذى أقوم به نيابة عن نفسى ، ليس حلا نهائيا ، بل هو نقطة ابتداء لمشاكل جديدة » (جانسون : المشكلة الخلقية وفكر سارتر . ص ٣٥٢) .

●

(١٨) الاغتراب (= الاستلاب) Aliènation : هيجل هو أول من أطلق هذا المصطلح للدلالة على عملية تخارج extériorisation الروح وتحققها الحضارة المختلفة : من دين الى فن الى سياسة الى فلسفة ، وكذلك تحققها فى الطبيعة ، بحيث تصير هذه الأشياء جميعا وكأنها أمور أخرى غريبة عن الروح ـ وبعد ذلك استخدم فويرباخ هذا المصطلح للدلالة على ضياع الانسان فيما يخلقه من نظم فكرية ، خاصة الدين ، لذلك قال بأن الدين من صنع الانسان . ولقد أخذ ماركس هذا المصطلح وطبقه على مجال الحياة الاقتصادية ، ويدل على ما تقوم به الطبقة الرأسمالية المستغلة من استلاب لطاقة العمال ، الطبقة المستغلة ، على العمل . أما سارتر فالاغتراب عنده ما هو الا انعدام الحرية الانسانية ، ونظرة الغير ، فى نظره ، عامل من عوامل الاغتراب على المستوى الفردى . والقهر والاستبداد والتعذيب والاستعمار كلها من عوامل الاغتراب على المستوى الجمعى .

●

(١٩) التشيؤ Réification :

استخدم هذا المصطلح ماركس وجورج لوكاتش ويقصدان به أن الانسان يعيش حياته فى المجتمع الراسمالى كأنها سلعة تطرح فى سوق العمل والانتاج ، أى يعيش كما لو كان شيئا جامدا ، وعلى نحو لا انسانى . والتشيؤ فى فلسفة سارتر يظهر على انحاء شتى : فهو يظهر بوصفهاستلابا لعالمى وحريتى خلال الآخر ، وبوصفه استسلام ما هو ـ لذاته وخضوعه للأساليب المقننة للحياة اليومية ، وبوصفه قابلية للفرد للتبادل . وحالة التشيؤ تبدو فى فلسفة سارتر على مستويين مختلفين :

١ ـ على مستوى الوجود الفردى بوصفه « موقف رغبة جنسية .

٢ ـ على المستوى التاريخى ـ الاجتماعى من حيث هو الموقف الثورى للبروليتاريا . وقد ناقش المستوى الأول فى « الوجود والعدم » ، أما الآخر فقد ناقشه فى « نقد العقل الديالكتيكى » . انظر : الاغتراب ، والتموضع .

● (٢٠) **التموضع** objectivation :

هـو العملية التى بها يكون الانسان شيئا أو موضوعا ، ويتحقق ويتخارج فى الطبيعـة بواسـطة العمل . وقد اتفق سارتر مع ماركس فى أن هيجل قد خلط بين التموضع مفهوما بهذا المعنى ، وبين الاغتراب من حيث هو العملية التى بهـا يصبح هذا الانسان غريبا عن ذاته ، والتى بها يجد نفسه فى عمله « آخر سواه » un autre que soi أو بالاحرى لا يجـد ذاته ، ولا يسـتطيع أن يتعرف على نفسه . وهذا النقص فى التعرف ، أو عدم التعرف على الذات فى تخرج الذات ، هو الشقاء الأكبر للانسان . ويرى سارتر ، مع ماركس ، أن التموضع ليس فى ذاته شـقاء ؛ لأن الانسان بتموضعه وتخارجه ، يحول الطبيعة ويعمل على تأنيسها ، لكن عندما يستلب هـذا العمل من الانسان ويوجه ضده ، فعنـدئذ يكون التموضع اغترابا أو استلابا .

(نقـد العقـل الديالكتيكى . ص ١٨ — ١٩).

● (٢١) **البراكسس (= العمـل)**

Praxis : كلمـة يونانيـة تعنى الفعـل أو الممارسـة أو التطبيق العملى . وتقـال فى مقابل النظر . ويطلق الماركسيون هذا المصطلح للدلالة على مجموع المناشط التى تهـدف الى تغيير البناء الاجتماعى ، طبقا لشعارهم الذى يقول « بأن الفلاسفة لم يفعلوا شـيئا سوى أن فسروا العالم ، بينما المهم هو تغييره . » اى أنهم لا يريدون للفلسفة أن تكون نظرا ، بل عملا ، وأداة للفعـل . والبراكسس عنـد سارتر « يتجلى مباشرة بغايته : فالتحديد المستقبل لمجال الممكنات يوضع منـذ البداية بعملية تجاوز اسـقاطى للظروف المـادية ، اعنى بوضع بمشروع » نقـد العقـل الديالكتيكى : ٤٤١ه وأحيـانا يستخدم سارتر مصطلح البراكسس كمقابل للمصطلح اليونانى « **الاكسس** » exis (= الطريقة الثابتة للوجود ، أو الأسلوب أو الموقف الدائم فى الوجـود) . « الفعل (Le faire) هو بالنسبة لنا ، مجلى الوجود ... فعلينا ان نتخلى عن أدب المواقف الدائمـة exis كيما نفتتح أدب البراكسس ، أدب العمل » (المواقف ، الجـزء الثالث ، ص ٢٦٥) .

● (٢٢) **المشروع** Praojet : عند الوجوديين هو ما يتجه نحوه الانسان وما يؤلف وجنـوده الحق (عند هيدجر : الموت) . وهو عند سارتر اختيار الانسان لأسلوبه فى الحياة ، وهو السـلوك حسب غاية مقبلة يتصورها ويسـتبقها بالفـكر . « وهـكذا ، اذا جدفت فى النهر ، فلست شيئا آخر — لا هنا ولا فى عالم آخر — غير هذا المشروع للتجديف لكن هذا المشروع نفسه ، من حيث هو شمول لوجـودى ، يعبـر عن اختيارى الأصلى فى ظروف خاصة .. وهذا المشروع الأساسى .. لا يمكن اذن أن يخص الموت ولا الحياة ، ولا اى طابع خاص لأحـوال الانسان ، فالمشروع الأصـلى لما هو — لذاته لا يمكن أن يستهدف غير وجودنا ... ولا يتميز من وجود ما هو — لذاته . وما هو — لذاته هو وجود وجوده فى تساؤل فى وجوده على هيئة مشروع وجود ... ولهذا لا يمكن أن نرتفع الى أعلى من هذا ونلقى اللامر دور بينا حين نصل الى مشروع الوجود ، لأنه لا يمكن الارتفـاع الى أعلى من الوجود . وبين مشروع الوجود ، والمكن والقيمة من ناحية ، وبين الوجود من ناحية أخرى ، لا يوجد اى فارق » (الوجـود والعدم . ص ٨٨٩ — ٨٩١) .

● (٢٣) **الغثيان** Nausée :

هو التجربة الميتافيزيقية الأساسية عند سارتر ، فمن خلال هذه التجربة يعانى الانسان ويدرك وقائعية الاشياء ووجودها الغفل ، الكثيف ، الاصم ، ويدرك أيضا الامكان العرضى للوجود ، وأنه عبث وغـير ضرورى . وهذه التجربة الأساسية هى أصل جميع أنواع الغثيان التجريبية الملموسة . ويرى أحد الباحثين أن تجربة الغثيان وامكان الوجود ، كما عرضها سارتر فى رواية « الغثيان » مفتاح لا غنى عنه لفهم « الوجود والعدم » .

(فرنو : دروس فى الفلسـفة الوجودية ص ١١٠) .

● (٢٤) **التحليـل النفسى الوجودى** Psychanalyse existentielle :

« انه منهج قصد به الى ايضاح الاختيار الذاتى — على شكل موضوعى بالدقة — الاختيار الذاتى الذى به كل شخص يجعل نفسه شخصا ، اى يعمل على أن يعلن لنفسه من هو » (الوجـود والعدم . ص ٦٠٥) « ان الانسان يبحث عن الوجود خبط عشواء ، مخفيـا عن نفسه المشروع الحر الذى هو هذا البحث نفسه .. والتحليل النفسى الوجودى سيكشف له عن الغرض الحقيقى من بحثه ، وهو الوجود كانصهار تركيبى لما فى — ذاته مع ما — لذاته » (ص ٦٨٧) .

● (٢٥) **التجاوز** Dépassement : **بمعنى العـلو** transcendance

« ان الوجوديين ليؤكدون ان الانسان ما هو الا علو ، فحياته ... تجاوز للحاضر صوب مستقبل الموت نفسه لا يحـده ... اننى أوجـد كذات دائما ، وتتعارض مع الحقيقة القارة الثابتة للأشياء » .

(سيمون دى بوفوار : الوجودية وحكمة الشعوب . ص ٣٩ — ٤٠)

● (٢٦) **الأبوخيه** epoché :

تعليق الحـكم على العـالم الواقعى الذى نعيش فيـه . ترادف الـرد الفنومنـولوجى ، **والتعكيف** ، اى وضع العالم بين حاكفتين أو قوسين . أنظر « الرد الفنومنولوجى » .

● (٢٧) **الزمانية** Temporalité :

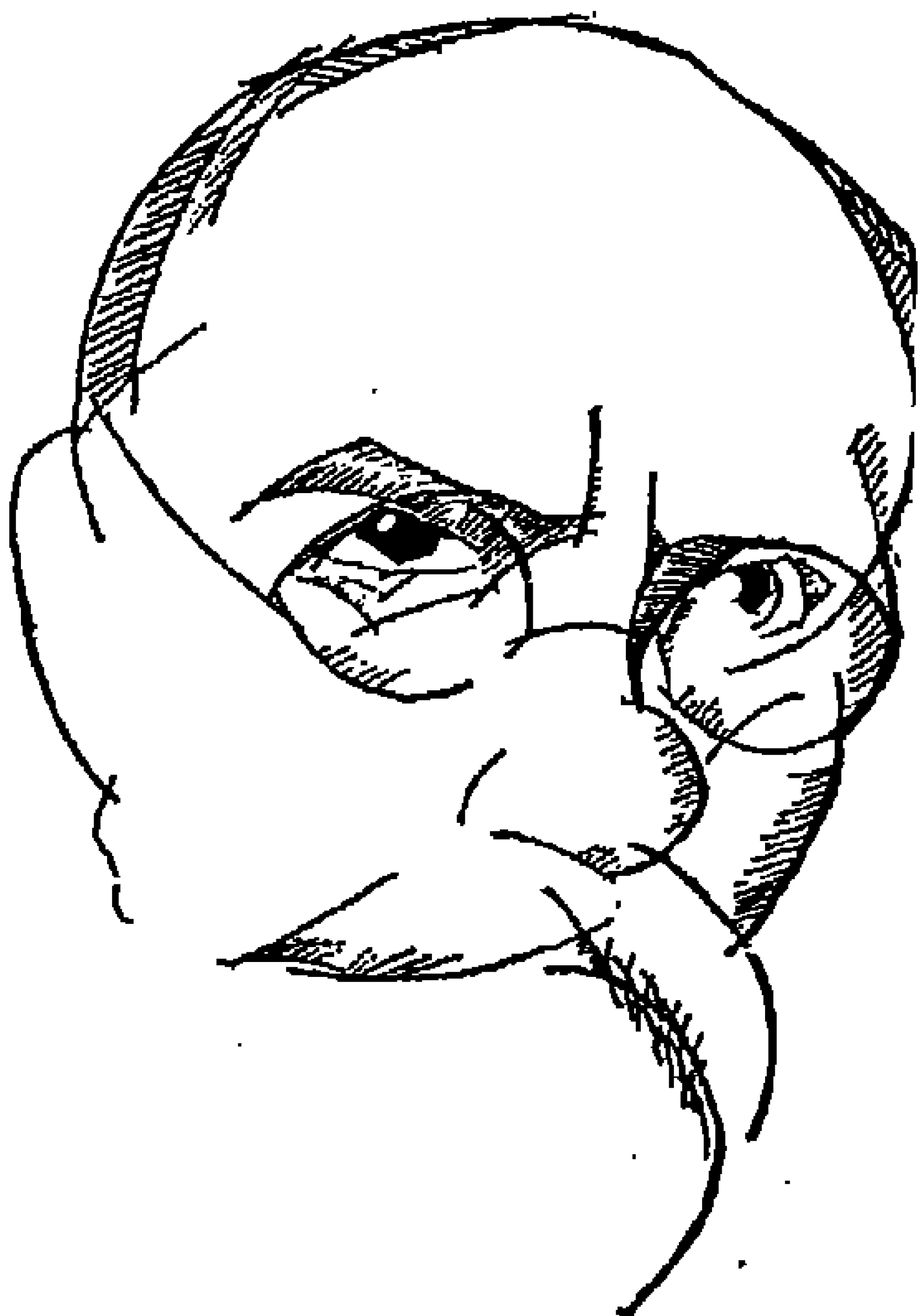
« من الواضح أن الزمانية بنيـة منظمة ، وهذه العناصر « المزعومة » الثلاثة وهى : الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ينبغى ألا ينظر اليهـا كمجموعة من « المعطيـات » يجب جمعها » ... بل كلحظات مبنيـة structurés فى تركيب أصـيل » الوجـود والعـدم ص ٢٠١) .

اعداد : محمود رجب

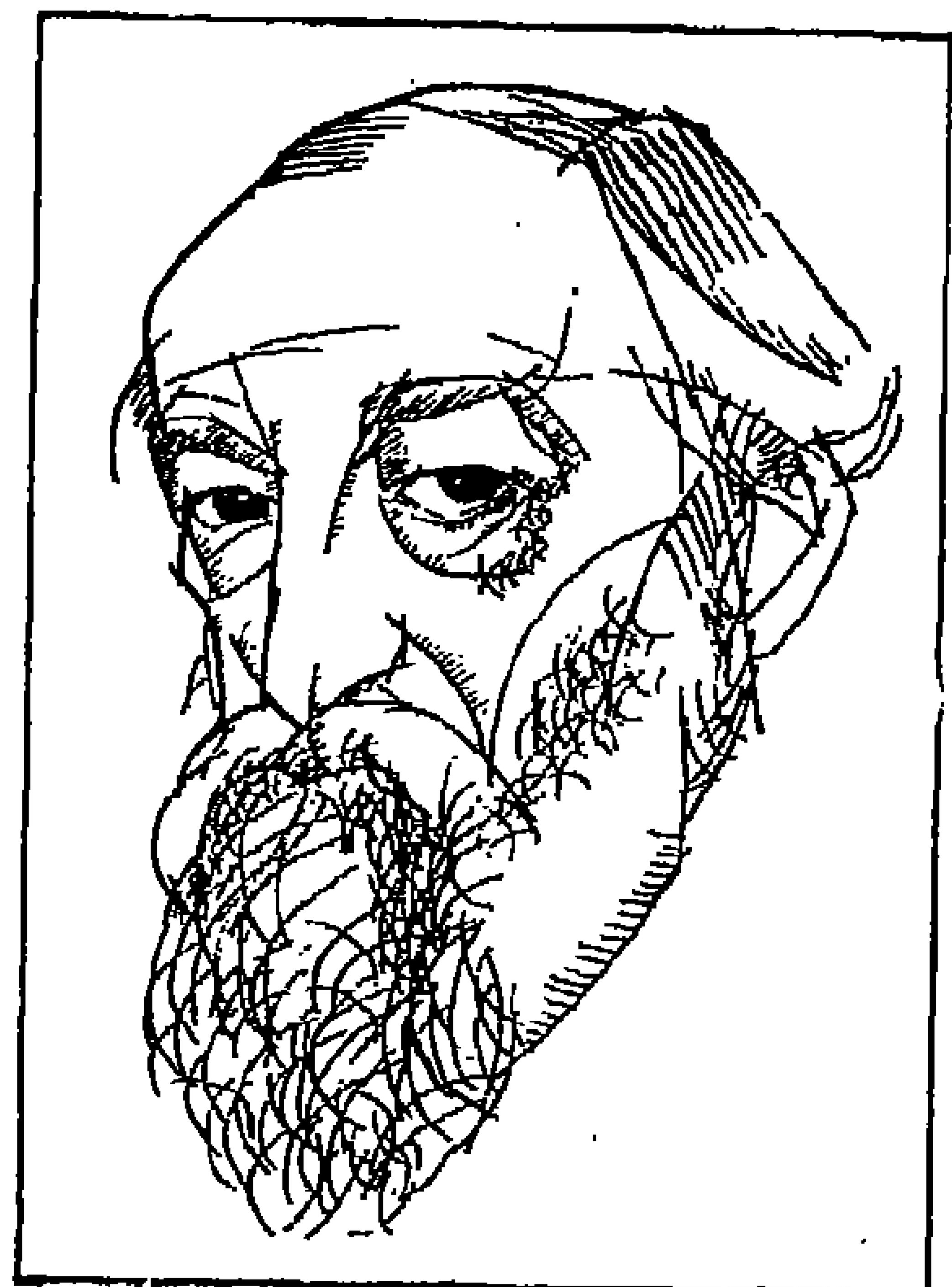
وجود الآخر بالنسبة لى ليس موضوعه أنه وجود معى ، أى وجود معاصر لوجودى . « سارتر »

سارتر والمنهج الظاهرى

دكتور يحيى هويدى



ا . هوسرل



ص . الكسندر

Sartre et la Phénoménologie.

هل هناك « **طريق ثالث** » فى الفلسفة ؟ هل هناك فلسفة بين بين : أى بين المثالية والمادية ؟ بين المثالية التى مهما تنوعت صورها فانها تقودنا حتما الى أن تشككنا فى وجود الواقع وفى استمراره أمامنا ، وفى تعديه على الذات ، وتنتهى بنا الى هذه النتيجة المعروفة وهى أن الشعور أو الوعى خالق للمادة ولكل ما يعج به العالم الخارجى ، أو الى تلك النتيجة الأخرى التى تقول بها المثالية الموضوعية الدينية التى تعزو حقيقة العالم الخارجى الى مباطنة الوجود الالهى المطلق له . وبين المادية التى تجعل الشعور الانسانى انعكاسا لكل ماهو قائم فى الخارج فى الطبيعة أو المجتمع ، وتلجأ فى تفسيرها لكل الأنشطة الانسانية الى هذا التفسير العلى الذى مهما امتدحه أصحابه ، فانه يبدو « **قصير النفس** » ، يسير بنا فى طريق مسدود .

هذا هو السؤال الذى لابد أن تضعه لنفسها ، ليس فقط كل فلسفة سياسية جادة، بل كل فلسفة كونية جادة أيضا . لكن تاريخ الفلسفة ملىء بمحاولات كثيرة « **جادة** » ، زعم فيها الفلاسفة لنا أنهم يريدون أن يقودونا فى هذا الطريق الثالث ، ثم أصدر هذا التاريخ نفسه حكمه عليهم ووصفهم بأنهم مثاليون ، أو أنهم ماديون .

أيا ما يكون الأمر ، فان هذا هو السؤال الذى وضعه **هوسرل** لنفسه . ووضعه سارتر لنفسه . بل وهو هو نفس السؤال الذى يضعه اليوم **الماركسيون** الجادون لأنفسهم ، لأنهم يريدون أن يعمقوا فلسفتهم الديالكتيكية ، ولأنهم يؤمنون بأن الديالكتيك الحق يتنافى مع فلسفة الطريق المسدود ، وأنه لابد وأن ينتهى بصاحبه الى « **فلسفة مفتوحة** » ، اذا جاز لنا أن نستخدم تعبيرات برجسونية فى هذا المقام .

ويهمنا هنا فى هذا المقال أن نحدد الخطوط العريضة لاجابة كل من **هوسرل وسارتر** على هذا السؤال . وعن طريقها سيتضح لنا المنهج الذى اتبعه كل منهما فى فلسفته . وسيتضح لنا كذلك تأثر سارتر بهوسرل .



ج . ب . سارتر

ما هو اذن المنهج الفينومينولوجي أو الظاهرى عند مؤسس فلسفة الظاهرات ادموند هوسرل ؟

مرت فلسفة هوسرل بمراحل متعددة نستطيع أن نحصرها فى أربع : فى المرحلة الأولى، وهى المرحلة التى ألف فيها عام ١٨٩١ كتاب « **فلسفة علم الحساب** » ، كان متأثرا بالنفسانية. وهى الاتجاه المغالى فى علم النفس الذى أراد أصحابه أن يؤولوا موضوعات المعرفة ومحتويات الواقع بل ونواتج العمليات المنطقية من قضايا واستدلالات الى مجرد عمليات ومشاعر ومعتقدات سيكلوجية . وقد قام هذا الاتجاه فى ألمانيا كرد فعل ضد الاتجاه الرومانتيكى السابق عليه ، والذى كان يقيم هذا كله على أساس الاعتقاد بوجود المطلق . فجاء هذا الاتجاه النفسانى وقدم هذا الأساس السيكلوجى الفردى كبديل لهذا الأخير . وتبعا لهذا الاتجاه النفسانى فقد أصبح ينظر الى مضامين الحقيقة والواقع على أنها مجرد تمثلات ذاتية لا وجود لها الا باعتبارها ظواهر سيكلوجية .

لكن المشكلة التى كان على مثل هذا الاتجاه أن يواجهها ويبحث لها عن حل هى **مشكلة موضوعية المعرفة والواقع واتفاق الأفراد حولهما** . اذ لو صح أن المعرفة والواقع قائمان على هذا الأساس السيكلوجى الفردى المتغير ، فكيف نفسر ما بهما من موضوعية وثبات ؟ وقد واجه هوسرل هذه المشكلة فى كتابه الأول « **فلسفة علم الحساب** » حين ناقش حقيقة الأعداد الحسابية ، وهل هى مجرد نتاج لعمليات الربط السيكلوجى أم أنها تعكس حقيقة موضوعية ما؟ **وأنتهى فى هذا الكتاب الى الانحياز نحو الحل السيكلوجى .**

لكنه سرعان ما عدل عن هذا وقدم لنا فى مرحلة ثانية من مراحل تطوره الفكرى ، وهى المرحلة التى ألف فيها عام ١٩٠١ كتاب « **مباحث منطقية** » نقدا شديدا للنفسانية المطبقة فى ميدان الدراسات المنطقية . خذ مثلا هذه العبارة التى تقول : **اذا كان كل انسان فانيا ، وكان سقراط انسانا ، فان سقراط فان** . هذه العبارة يؤولها عالم المنطق المتأثر بالنفسانية على النحو التالى : **ان الشخص الذى يعتقد أن كل انسان فان ، ويعتقد أن سقراط انسان ، لابد أن يعتقد بالتالى أن سقراط فان** . لكن هذا التأويل النفسى القائم على المعتقد الفردى من شأنه أن يخرج العبارة عن معناها المنطقى ويشعرنا بأننا أمام حقيقة لاثبات فيها . اذ ماذا يحدث لو لم يعتقد الفرد بهذا كله ؟ هل ستنهار الحقيقة التى تقررها هذه العبارة ؟ كلا . ثم اننا سنجد أنفسنا مدفوعين الى أن نسأل هذا الفيلسوف الذى يؤول تلك العبارة على النحو السابق السؤال التالى : **كيف اعتقد أن الناس فانون وأن سقراط انسان ؟** وسيجيب هذا الفيلسوف بأنه اعتقد ذلك بناء على الملاحظات الكثيرة التى قام بها . وهكذا ترتبط النفسانية بالتجريبية ارتباطا وثيقا ، على نحو ما نجد ذلك واضحا عند الفيلسوف الانجليزى **جون ستيوارت مل** ، الذى أقام قوانين الفكر وجميع العمليات المنطقية على هذه الأسس النفسانية التجريبية .

كلا . حقائق المنطق والرياضيات لا يمكن أن تكون قائمة على هذه الأسس النفسانية التجريبية المتغيرة ، وهى أسس مثالية لحما ودما ، من حيث أنها تستند على المعتقد الفردى والملاحظات الشخصية . ومهما حاول أصحاب هذا الاتجاه أن ينقذوه من الفردية بأن أكثروا من الاعتماد على الاطراد والتكرار والاعتياد فى الملاحظات ، فهو اتجاه مثالى من ألفه الى يائه . كلا . الحقائق المنطقية توصف بأنها ضرورية . ومن حيث كونها كذلك ، فلابد أن تكون مستقلة عن هذه الأسس كلها . هنا ويقدم لنا هوسرل ابتداء من كتابه « **مباحث منطقية** » نظريته فى « **المعنى القصدى** » .

وهى النظرية التى سنجدها بعد ذلك فى أهم كتبه مثل « **أساس فلسفة الظاهرات** » و « **أفكار لفلسفة ظاهرية خالصة** » و « **تأملات ديكارتية** » و « **المنطق الصورى والترنسندنتالى** » .

ونظرية المعنى القصدى كما عرضها هوسرل **فى كتاب « مباحث منطقية » ، تذهب الى أن الضرورة التى تبدو لنا فى الأحكام المنطقية راجعة الى أن هذه الأحكام تشتمل على « ماهيات عقلية » مستقلة عن العقل الفردى ، وعن كل العقول الفردية ، والى هذه الأحكام لا يصدرها الأفراد الا ويجدون أمامهم حقائق وماهيات ثابتة ، هى التى تجعلهم يتفقون حولها .** فأنت تقول : ٢ + ٢ = ٤ فى هذا الزمان وذلك المكان ، ثم تعود فتؤكد قولك هذا فى ظروف وأمكنة أخرى ، ويتفق معك آخرون كثيرون فى قولك هذا . وذلك لأن هذا القول ليس

نفسانيا . بل لأنك حين تصدره ويصدره غيرك ، تنظر (**نظرة عقلية**) فتجد ماهية عقلية ماثلة أمامك ، تمثل الحقيقة التى تعلو على حكمك وحكم الآخرين ، وتشبه الى حد كبير اله **أرسطو** الذى يحرك ولا يتحرك ، ويدفع الى الحكم وهو فوق كل حكم . هذه الحقيقة المنطقية وغيرها لا تمثل معطيات الشعور أو الوعى أو الحكم ، بل تمثل معطيات مستقلة ، تؤكد نفسها فى مواجهة كل شعور وكل حكم . انها اذن ليست من صنع الشعور أو املائه . ان الشعور يتجه اليها أو يقصدها فيلتقى بها . وقد اقتبس **هوسرل** هذه الفكرة من « **بولزانو** » ، ذلك القس الذى انخرط فى سلك الكهنوت ، ثم تخلى عنه وعاش مغمورا أيام هيجل .

موضوعية الأحكام المنطقية

ولا جدال فى أن الأحكام المنطقية بهذا الاعتبار قد اكتسبت « موضوعية » لم تكن لها فى الاتجاهات النفسانية . لكنها موضوعية من نوع خاص ، شبيهة بموضوعية المثل الأفلاطونية القائمة فى عالم خاص ، مفارق ، تمثل « نماذج » مستقلة فى عالم المعقولات ..

وقد طبق **هوسرل** نظريته هذه ، ليس فقط فى ميدان الأحكام المنطقية ، بل فى ميدان الادراك والخيال والعواطف والانفعالات والقيم . فأنا أدرك موضوعا ، لكن فعل الادراك لا يخلق موضوع الادراك ، انما يلتقى به . وأنا أتخيل صورة معينة ، لكن فعل الخيال ليس خالقا لهذه الصورة ، انما يجدها ماثلة أمامه . وقل مثل هذا فى الميادين الأخرى . وهذه المعطيات المستقلة عن الشعور الماثلة أمامه تمثل حقائق فى ذاتها ، لكن **لا بالمعنى الكانطى** . وتفرض نفسها على الشعور فى « بداهة » ، لكن **لا بالمعنى الديكارتى** . والشعور نفسه يدركها ادراكا حدسيا ، لكن بحدس يختلف تماما عن ذلك الحدس الحسى الذى تناوله كانط فى « **الحساسية الشارطة** » ، ويختلف كذلك عن الحدس الديكارتى لما أسماه ديكارت « **بالطبائع البسيطة** » **فالشعور والتفكير والادراك والخيال والسرور والألم والتقويم لابد أن يكون تفكيرا وادراكا وخيالا وسرورا وألما وتقويما لـ « شىء » أو فى شىء أو عن شىء** . فينبغى أن لا تغيب عنا هذه الحقيقة . وعلينا أن لا نفرق « **الشىء ذاته** » (**بالمعنى الظاهرى**) فى أى فعل من هذه الأفعال الشعورية ، بحيث يصبح مجرد تشكيل من تشكيلات هذا الفعل . وقد تأثر هوسرل فى تطبيقاته لنظرية المعنى القصدى فى تلك الميادين التى أشرنا اليها بأستاذه « **برنتانو** » . واكتسبت الأحكام المنطقية وجميع الأفعال الشعورية عن طريق هذه التطبيقات « **موضوعية** » هى التى تميز هوسرل فى مرحلته الثانية من تطور تفكيره .

لكن هذه الموضوعية ، سواء كانت موضوعية المعقولات المثالية فى دنيا الأحكام المنطقية أم موضوعية الأشياء ذاتها التى تمثل موضوعات الأفعال الشعورية ، لو تركت وشأنها على هذا النحو ، فان من المحتمل أن توحى بموضوعية مطلقة ، وتوقعنا من جديد فى « **مطلق** » آخر ، يختلف حقا عن ذلك المطلق الدينى الذى قامت النزعة النفسانية أصلا من أجل ابعاده عن طريق الفرد ، لكنه « **مطلق** » على اى حال . وهذا المطلق يعتقد فى قيامه الرجل العادى فى موقفه الطبيعى من الحياة ، من حيث أنه لا يشك مطلقا فى قيام الأشياء والموضوعات والعالم المادى من حوله قياما موضوعيا . **اما الفيلسوف فلابد أن يكون له شأن آخر مع هذه الموضوعية المطلقة . حقا ، انه يبدأ منها ولا يبدأ من نفسه (وهذا هو الخلاف الكبير بين هوسرل وديكارت) ، لكن لابد له أن يشك فيها على نحو أو آخر ، لابد أن يضع وجودها** « **بين قوسين** » (وهذا هو منهج « الأبوخية » ـ أو التقويسى عند هوسرل) . ولابد أن يمضى فى منهجه الشكى هذا الى نهايته ، فلا .. يستثنى فيه شيئا ، حتى ولو كان هذا الشىء هو وجود الله نفسه الذى استثناه ديكارت ، وجعله ضامنا لحقيقة الأشياء المادية . والحق أن هوسرل هنا قريب من ديكارت ، وان كان قد لاحظ أن ديكارت لم يستطع أن يشك فى وجود الله . لكن من حقنا هنا أن نلاحظ أن هوسرل لم يتعمق بدرجة كافية فيه فكرة « **الشيطان المخادع** » عند ديكارت ، والتى من الممكن أن تؤدى الى ما أراده .

على أى حال ، لابد للفيلسوف بعد منهج « الأبوخية » التقويس أن يرد موضوعات العالم الخارجى ، لا ، بل « **وموضوعات** » حياته الشعورية الباطنية كذلك الى الذات . وقد قصد هوسرل من عملية رد موضوعات العالم الخارجى وموضوعات العالم الباطنى الى الذات أن لا تكتسب هذه الموضوعات حقيقة موضوعية

مطلقة تجعل الذات فى حالة من التقبل السلبى لآثار خارجية عنها . **لابد إذن أن تمر هــذه الموضوعات على الذات لتكتسب ((معنى)) ، ولتصبح ((ماهيات حية)) ، بعد أن كانت ماهيات موضوعية ، مستقلة تماما عن فعــل الشــعور** . ولابد لهـــا أن تؤسس على **الأنا الترنسندنتالى** » . مع ملاحظة أن الترنسندنتالية التى تلتقى بها هنا عند هوسرل تختلف فى معناها تماما عن الترنسندنتالية الأولية الشارطة عند كانط . فهى ليست ترنسندنتالية صـــورية، وهى ليست أولية يجهزها العقل تجهيزا سابقا على كل احتكاك بالتجربة . بل هى ترنسندنتالية حية ، معاصرة لوجـــود الأشياء . وهى فوق هذا كله ترنسندنتالية مليئة وليست فارغة ، لم تتحول موضوعاتها الى مجرد « **تشكيلات** » من وضع الذات ، كما هى الحال عند كانط ، بل تظل متعالية على هذه الذات ، وتصطدم بها هذه الأخيرة كلما اتجهت اليها .

الهوسرلية منهج وصفى

هـــذه الموضـــوعية الذاتية او الذاتية الموضوعية ، فى هذا المنهج الذى يقوم أولا على الشك المنهجى وثانيا على رد الموضوعات المادية والتصورية والخيالية ورد وجود الأشخاص الآخرين أيضا الى الذات هو ما عرضه هوسرل فى نفس الكتب التى تحدثنا عنها فى المرحلة الثانية من تفكيره ، ولكنها تمثل خطوة ثالثة فى فهمنا لتفكير هوسرل ومنهجه . **وهوسرل يتحدث عن منهجه هذا فيقول عنه انه منهج ((وصفى)). وذلك لأنه لم يبدأ فيه من ((مبدأ)) معين ، يمثل مفتاح السر الذى يديره فتنفتح أمامه كل الأبواب المغلقة ، ولم يبدأ فيه من شروط أولية ومقولات جاهزة ، تمثـــل عالم ((الممكن العقلى)) الذى يساوى عنـــد القائلين به عالم الواقع ، بل التزم فيه الوصف الصادق الذى جعل الشعور وجها لوجه أمام الموضـــوعات والحقائق الخارجية والباطنية معا ، يلتقى بها ماثلة أمامه ، ولا تكون أبدا من خلقه** .

هذا المنهج الوصفى الذى اختط فيه هوسرل لنفسه طريقا ثالثا بين المثالية والمادية ، لقى دفعة أخـــرى فى كتاب أخير له ، وهو كتاب « التجربة والحكم » . وقد يؤدى الكشف عن مخطوطات هوسرل الأخرى التى لا تزال مطوية فى لوفان الى تغذية هذه الدفعة . والحق أن هذه الدفعة الأخيرة دفعة هامة فى تطـــور الفكر الفلسفى لهوسرل . وهى تمثل المرحلة الرابعة فى تفكيره ، والتى كثيرا ما يهملها مؤرخو الفلسفة فى حديثهم عن هوسرل ، مع أنها مرحلة تكشف عن كثير من الجوانب الواقعية فى فلسفته. ذلك لأن النتيجة التى انتهى اليها فى تخيلاته التى قدمناها كانت أقرب الى المثالية منها الى هذا « **الطريق الثالث** » الذى زعم هوسرل ، كغيره من فلاسفة سابقين ، أنه جاء ليقـــودنا فيه . فالبرغم من أن المثالية التى انتهى اليها تختلف عن المثاليات السابقة ، الا أنها مثالية على أى حال . باعتبار أن وجـــود الأشـياء والموضـــوعات والعالم الخارجى قد ظل فى فلسفته يدور فى فلك الذات . وذلك لأن وجود هذا كله قد استحال بعد عملية « **الأبوخيـــه** » وعملية الرد الى الذات الى مجـــرد ماهيات حية ، لابد أن تتدخل فيها الذات لتكسبها معنى. ولا جدال فى أن هذه النتيجة لها صبغة مثالية . بل أن هوسرل فى كتابه ((**أزمـة العلم الأوربى وفلسفة الظاهرات الترنسندنتالية**)) يأخـذ بفكرة المقولات الترنسندنتالية بالمعنى الكانطى . لكنه فى كتابه « **التجربة والحكم** » الذى أشرنا اليه الآن نجده يقدم لنا كثيرا من الأفكار الواقعية التى علينا أن نشيد بها . فالى جانب هـــذه البداهة الشعورية التى أشرنا اليها ســـابقا ، نجده مثلا يتحدث عن « **بداهة أصلية** » تسبق كل أنواع البداهة الشعورية والعقلية . والى جانب الشـــعور والمعطيات التى يلتقى بها فى مواجهته ، نجد هوسرل يتحدث فى هذا الكتاب عن معطيات سابقة على المعطيات الباطنيـــة ، ويتحدث عن الزمان الموضوعى الذى يمثـــل نسيج الظواهر الطبيعية ويصفه بأنه « **الشرط الأولى الذى تؤسس عليه جميع العلاقات** » . مع ملاحظة أن كلمة « **أولى** » هنا مستخـــدمة فى معنى مغاير تماما لمعناها عند كانط . بل هو نقيض له . لأنها تعنى ملابسات موضوعية سابقة على فعل الادراك ، ويؤسس هذا الفعل عليها . فمعنى كلمة « **أولى** » هنا شبيه بالمعنى الذى يقـــدمه لها فيلسوف واقعى مثل **صـــمويل الكسندر** . ويتحدث هوسرل فى هذا الكتاب أيضا عن تداخل الظواهر الموضوعية فى العالم الخـــارجى ، وتشـــكيلاتها ، وحـــركتها ، **وديالكتيكها** ، على نحو يهيء قيام**((وحدة موضوعية))** للشعور ، قائمة فى استقلال عنه وسابقة عليه . ولهذا كله ، نستطيع ان نقول ان هوسرل فى تطوره الأخير هذا ، وهو تطور نجد له اشارات

متفرقة فى كتبه الرئيسية كلها ، كان صادقا كل الصدق فى السير فى هذا الطريق الثالث ، الذى قدم نفسه للناس على أنه من عباده وسالكيه .

ظاهرية منهج سارتر

وعلينا بعد هذا أن نتتبع بعض ما اقتبسه **سارتر** من **هوسرل** فى هذا المنهج الوصفى الذي قاوم فيه صاحبه المثالية في معانيها القديمة واعلن أنه يقدم لنا طريقا ثالثا ، ولكنه انتهى الى هذه النتيجة المثالية التى تحدثنا عنها ، باستثناء تحليلاته الواقعية فى كتابه التجربة والحكم ، وهى تلك التحليلات التى لم يتأثر بها **سارتر** .

فى العدد السادس من مجلة « **مباحث فلسفية** » لعام ١٩٣٦ — ١٩٣٧ (وهى مجلة فلسفية فرنسية توقفت عن الظهور) نشر جان بول سارتر مقاله الشهير « **تعالى الاجو** » الذى قدم لنا فيه الخطوط العريضة لمنهجه الظاهرى . فيفرق أولا بين الأنا عند **كانط** والأنا عند **هوسرل** ، على أساس أن الأول يمثل الذات الشارطة للمثالية التى **ينبغى** أن تصاحب أفعال الشعور وجميع الشروط الأولية التى تجعل التجربة **ممكنة** ، وان الثانى يمثل الذات الواقعية المصاحبة بالفعل لحالات وأفعال الشعور . **وفلسفة الظاهرات بهذا الاعتبار فلسفة للوجود ، وليست ، كفلسفة كانط ، فلسفة للمعرفة . ويصفها سارتر ايضا بانها فلسفة علمية ، فى مقابل فلسفة كانط ، التى توصف بانها نقدية .** ويلاحظ سارتر كذلك أن الأنا الترنسندنتالى عند هوسرل لا يمثل ذلك الأنا العام عند كل الناس أو عند الانسان العاقل المجرد ، كما هو الحال عند كانط ، بل يمثل الأنا الشخصى . وتبعا لذلك فان فلسفة هوسرل لم تكن فى حاجة الى هذا « **الأنا الموحد** » الذى نجده فى فلسفة كانط يقوم بعملية التاليف العقلى الرئيسية من خلف كل العمليات الذهنية . وذلك لأن الأنا الشخصى هو الذى يقوم بهذا العمل التأليفى ، من خلال مصاحبته الواقعية للعمليات الشعورية المختلفة . لكن ، من ناحية أخرى ، هذا الأنا الشخصى المصاحب للعمليات الشعورية الواقعية ادنى الى أن يمثل الأنا غير المشعور به ، أو الأنا فى الموقف الطبيعى للانسان العادى ، من تمثيله للأنا المشعور به أو الكوجيتو أو الشعور المتعقل الذى يمثل موقف الفيلسوف الحق ، والذى يصبح فيه الشعور موضوعا لنفسه . فلابد والحال هذه أن يحظى الأنا بنوع من التعالى ، ولابد أن يكون « **أنا** » عاقلا ومتعقلا . لكن الأمر ، من ناحية ثالثة ، ليس بهذه البساطة ، اذ اننا نخشى أن يفهم هذا الأنا العاقل المتعقل على أنه شبيه بالأنا الكانطى ، فنقع من جديد فيما أردنا أن نتلافاه . هذا فضلا عن أن هوسرل فى شكه المنهجى (الأبوخية) قد حتم علينا أن نضع كل موضوعية متعالية ، بما فى ذلك موضوعية الأنا المتعالى ، بين قوسين . لا سبيل أمامنا اذن ، لكى نتفادى هذه النتيجة ، الا أن ننظر الى « **الأنا** » على أنه « **اجو** » . والاجو عند سارتر يمثل جماعا موحد اللأفعال الشعورية وللحالات والصفات الشعورية كذلك . وهو يمثل جماعا واقعيا ، مصاحبا لهذه الأفعال والحالات الشعورية . اعنى أنه ليس مبدأ موحدا كالأنا الكانطى . **وبالاضافة الى هذا فان الاجو يؤثر ويتأثر . فهو فى نقطة التقاء بين الفعل والانفعال ، أو هو تأليف بين ما هو داخلى وما هو خارجى .** ويختلف عمله التأليفى كثيرا عن تأليف الأنا العاقل المتعقل : العاقل لموضوعاته المتعقل لنفسه . وذلك من حيث أنه معاصر للحالات والأفعال الشعورية التى يوحدها ، ومن حيث أنه يلتقى بها ولا يوجدها ، ومن حيث أنه يتأثر بها كما يؤثر فيها ومن حيث أن عمله التأليفى يشمل الحياة الباطنية الشعورية والعالم الخارجى كذلك ، ومن حيث أنه هو الذى يضمن لنا الالتزام حتى النهاية بالمنهج الوصفى وعدم الالتجاء الى اى « **تفسير** » .

وقد طبق سارتر **هذا المنهج الوصفى الظاهرى الذى اقتبسه من هوسرل وعرضه أول ما عرضه فى ذلك المقال ، فى دراستيه اللتين قام بهما عن « المخيلة » و « الخيالى »** . فنقد كل النظريات الفلسفية الميتافيزيقية السابقة (**ديكارت ، ليبنتز**) والنظريات التجريبية (**هيوم ، تين ، ريبو**) ، ورأى فى وجهة نظر **برجسون** عن المخيلة أنها متأثرة بنظرية هيوم . والذى يعيبه سارتر على كل هذه النظريات أنها بدأت من وجهات نظر « **أولية** » عن صور المخيلة ، جعلت من هذه الصور أشياء . لكنها فى الوقت نفسه نظرت اليها على أنها أشياء فى درجة أقل من الأشياء الواقعية . وبهذا ألحقت هذه النظريات دراسة صور المخيلة بعلم الوجود، ونظرت اليها وكأنها مدركات حسية باهتة . والحق أن صور المخيلة لها وجود خاص بها ، يختلف عن وجود تلك المدركات أو الأشياء . **أنها ليست أشياء استحالت الى « صور » ، بل هى صور ، تبرز الى الوجود على أنها صور وتظل كذلك . أنها ذات وجود خاص بها ، وليست بحال من الأحوال مسخا لوجود الأشياء أو المدركات** . ويقدم لنا سارتر فى كتاب « **المخيلة** » وصفا ظاهريا لوجود صور المخيلة ، كما تبدو من خلال « **التجربة الحيسة** » التى أهملتها كل النظريات السابقة . وفيه يقرر أن هذه الصور ، بالرغم من أنها تتراءى أمام الانسان فى باطن الشعور ، وبالرغم من أنها تظهر فى نطاق الذات ، الا أنها تبدو فى مواجهة الشعور ، وهذا الأخير يلتقى بها حين يقصدها ويتجه اليها ، فيجدها بكيانها المستقل أمامه .

علم الوجود الظاهرى

وطبق سارتر أيضا هذا المنهج الوصفى فى دراسته عن الانفعالات ، وهى الدراسة التى ظهرت بعنوان « نحو نظرية فى الانفعالات » . وعلى طريقته فى الدراستين السابقتين يبدأ سارتر بنقد النظريات السابقة . فيقول ان هذه النظريات السيكلوجية قد أخطأت عندما نظرت الى الانفعالات على أنها « **وقائع** » ذات كيان خارجى وموضوعية خارجية . (انفعال السرور عند **وليم جيمس** مثلا ليس الا حالة شعورية أشعر فيها بوجود مظاهر فسيولوجية معينة) . والحق أن الانفعالات ليست وقائع ، بل « **ظاهرات** » . ومن حيث هى كذلك ، فلابد أن تظهر من خلال الشعور باعتبارها « **ماهيات** » يكسبها الفرد « **معنى** » عن طريق سلوك معين ، ومن خلال مواقف معينة ، يرد فيها الانسان العالم من حوله الى الذات ، فتتغير دلالة العالم بالنسبة اليه ، ويستحيل الى عالم سحرى ، ما يلبث أن يجسم الفرد صورته ، بينه وبين نفسه ، وفى سلوكه الانفعالى ، حتى يفقد الوجود دلالته الأولى ، وينجح الفرد فى الهروب من هذه الدلالة ، ويصبح أمام الدلالة الجديدة معتقدا عن ايمان بأنها أصبحت تمثل العالم الحقيقى ، بالنسبة اليه .

ويطول بنا المقام اذا نحن حاولنا بعد هذا أن نتتبع تطبيقات سارتر لهذا المنهج الوصفى الظاهرى فى كتابه الرئيسى « **الوجود والعدم** » . لكننا سنحاول أن نعرض بعضها هنا ، على صورة « **رؤوس مسائل** » . مع ملاحظة أن سارتر يقدم لنا كتابه هذا — كما يتضح ذلك من العنوان الفرعى له — باعتباره محاولة لتأسيس « **علم وجود ظاهرى** » . ولهذا ، فلا بد أن نتوقع شمول المسائل التى يعرض لها الكتاب، واختلافها عن تلك الدراسات الجزئية التى قام بها فى أول حياته الفلسفية . فهو يعرض لوجود الأشياء ، ووجود العالم ، ووجود الآخرين ، وعلاقة الفرد بهذا كله ، ويتناول الزمان الشعورى ولحظاته ، وعلاقة النفس بالجسد ، وعلاقة الجسد بالعالم، وعلاقة الفرد بالفعل الذى يقوم به ، وغايات الفعل الانسانى .. الخ .

أما منهجه الوصفى الظاهرى من تناوله لهذه المشكلات فيتضح مما يلى : نظرته الى الأشياء

على أنها ظاهرات ، بمعنى أنها وان كانت تظهر أمام الشعور أو الادراك الا أنهـا ليست من خلقهما ، لأن لها وجودا يتعدى كونها مدركة — نظرته الى الشعور لاباعتبار أنه خالق لموضوعه ، بل باعتبار أنه « وضع » لموضوعه أمامه ، يلتقى به حين يتجه اليه . وهذا هو ما أطلق عليه اسم « البرهان الوجودى » اقتباسا من نقد كانط للبرهان الوجودى على وجود الله الذى قدمه ديكارت . وهو البرهان الذى نظر فيه ديكارت الى الوجود على أنه كمال من الكمالات . فجاء كانط ونظر الى الوجود لا على أنه كمال الشىء ولا على أنه صفة له ، بل على أنه مجرد وضع له . وسارتر فى مثل هذه التحليلات مناهض للمثالية الذاتية . ولكنه من ناحية أخرى ، تماما كهوسرل ، لا يريد أن يسلم للعالم وللموضوعات التى فيه بموضوعية متعالية ، لا قبل للفرد بمناقشتها . ولهذا نجده يهتم بالفرد باعتباره مصدرا للعدم ؛ فهو يلغى وجود الأشياء من حسابه لو أراد ، وهو قادر على اعدام القوالب الروتينية التى تجمد حياته ليظهر أمام الناس وأمام نفسه أولا على أن له حياة أخرى أكثر قيمة من تلك الحياة التى يبدو للأخرين أنه تجمد فيها . وذلك كله عن طريق خداع النفس . وترى سارتر فى هذا الصدد يقدم تحليلات لها قيمتها فى حقل الادراك الحسى . فكل فعل من أفعال الادراك الحسى يتم من خلال أرضية تضم أشياء كثيرة ، أقوم أنا باعدامها لألتقط منها الشىء الذى أريد أن أدركه . ونراه كذلك ينقد مدرسة التحليل النفسى التى أرادت أن تفسر لنا خداع الانسان لنفسه ، ففسرته عن طريق اللاشعور . وجعلت الشعور يبدوا أمام اللاشعور وكأنه فى موقف سلبى . مع أن الانسان حين يخدع نفسه يباشر هذه الخديعة بشعور تام . وهو يهدف من وراء هذا الخداع للنفس الى تحطيم موضوعية الأشخاص الآخرين ووجود الأشياء المادية ، لينظر الى هذا كله من خلال نفسه ، وكأنها قد استحالت بعضا منه . **وقد طبق سارتر منهجه الوصفى كذلك فى نظرته الى اللحظات الثلاث للزمان الشعورى : لحظات الماضى والحاضر والمستقبل** ، منظورا اليها ، لا باعتبارها « **وقائع** » بل باعتبارها ظواهر أو ظاهرات ، ليس لها وجود موضوعى متجمد ، بل باعتبار أن لها مجرى ظاهريا موحدا ، تبدو آناته أو لحظاته على أنها تحت سيطرتى ، أبعث فيها الحياة متى شئت ، وألغيها من حسابى كلما أردت . **أما تحليلات سارتر حول وجود الآخرين ، فهى أهم ما فى الكتاب . وهى تسير فى نفس هذا الخط الفينومينولوجى الذى رسمه سارتر لنفسه ، وتأثر فيه بهوسرل . فوجود « الآخر » بالنسبة لى ليس «موضوعا». انه أولا وقبل كل شىء « وجود معى » أى « وجود معاصر لوجودى » ، أمتد بجذورى فيه . فلا مجال اذن للحديث عن انعزالية الفرد .** حقا ان « الآخر » يمثل من وجهة نظرى « **واقعة** » أمام حريتى وأفعالى . ووجودى بالنسبة اليه يمثل كذلك من وجهة نظره «**واقعة**» أمام حريته وأفعاله . وجميع الأفعال المشتركة التى أقوم بها أنا والآخر لن تكون الا محاولات من جانبى لهضم موضوعيته المتعالية بالنسبة لى، ومحاولات من جانبه لهضم موضوعيتى المتعالية بالنسبة له .

وأخيرا فان سارتر لم يتخل عن هذا المنهج الظاهرى فى كتابه الأخير «**نقد العقل الديالكتيكى**». فهو فى هذا الكتاب **يعيب على الماركسيين أنهم لا ينظرون الى الديالكتيك الا بعد أن يكون قد جمده التاريخ فى قوالب موضوعية ، واستحال بهذا الى نتيجة ثابتة لآراء مسبقة . أما الديالكتيك كما يفهمه هو فينبغى أن يكون صانعا للتاريخ نفسه . وينبغى أن يكون منبثقا من السلوك الواقعى الفردى للأفراد المكونين للمجتمع ، وللطبقة الاجتماعية التى ينتمون اليها .**

الطريق الثالث

تلك بعض الجوانب التى أرجو أن تظهر القارىء على مدى تأثر سارتر بهوسرل فى منهجه الظاهرى . وللقارىء بعد هـذا أن يحكم على وجودية سارتر من خلال هذا المنهج ، وله أن يقطع فيما اذا كان صاحبها قد نجح أو فشل فى أن يقدم لنا هذا « **الطريق الثالث** » الذى زعم أنه جاء مبشرا به . أما اذا أراد القارىء أن يقف على رأيى الشخصى فى هـذه الوجودية فلقد رأيت فيها ، منذ زمان بعيد ، أنها صورة جديدة للمثالية ، وأنها ليست فلسفة « للوجود » بقدر ما هى فلسفة « للماهية الحية » .

وبعد ، فهل هناك فلسفة مخلصة حقا تقودنا الى طريق بين بين ، أو تسير بنا فى هذا الطريق الثالث الذى أشرت اليه فى أول المقال ؟؟

يحيى هويدى

Sartre et le Matérialisme Dialectique.



سارتر والمادية الجدلية

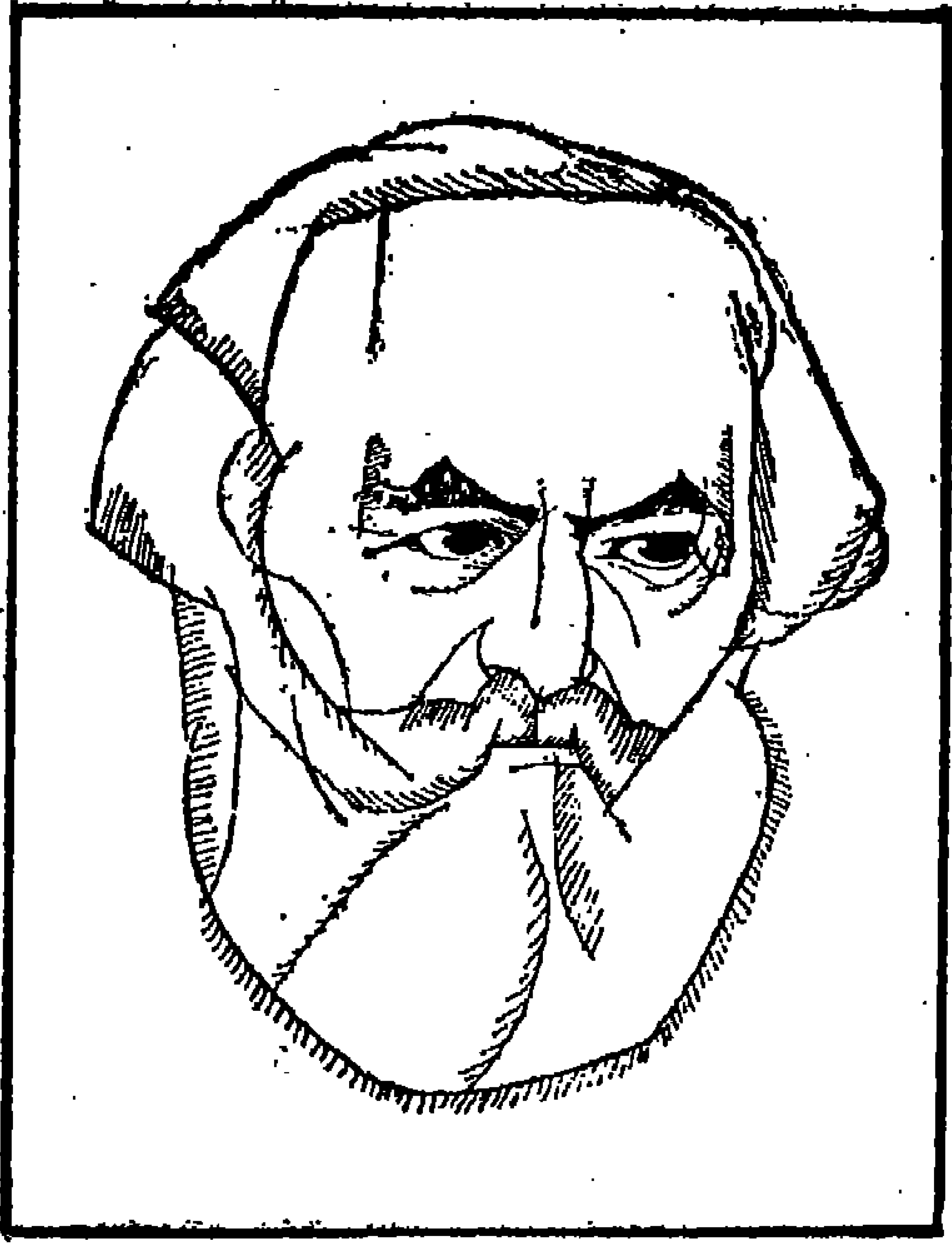
من « الوجود والعدم » الى « نقد العقل الجدلى »

يكاد المشتغلون بالفلسفة يجمعون على أن « جان بول سارتر » هو الممثل الأول للوجودية فى الفكر الفرنسى المعاصر . ولئن اقترنت شهرة هذا الفيلسوف الألمعى فى دوائر الأدب والفكر فى بلادنا بمجموعة من الروايات والقصص والمسرحيات التى لا تخلو من دأب على تجسيم عورات الانسان وابراز بذاءاته ، فان ثمة روائع فلسفية شامخة دبجها يراعه وعلى رأسها دون منازع رائعته الكبرى « الوجود والعدم » . وقد طبع هذا الكتاب عشرات المرات وظهرت له من قريب ترجمة عربية دقيقة للأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى . وفى هذا الكتاب تعميق لما يمكن أن ندعوه رؤية « سارتر » الوجودية ، حيث تحتل المشكلة الانسانية الكبرى : الحرية ، مكان الصدارة . وفى هذه الرؤية الوجودية تتجلى رومانسية « سارتر » الشعرية مقرونة فى تناغم بديع بأداة التحليل العقلى السحرية .

ولسنا هنا بصدد تلخيص موقف الفيلسوف فى « الوجود والعدم » ، وانما حسبنا أن نبين أن الحرية متمثلة فى هذا الكتاب هى حرية الضياع ، هى العدم الذى ينجم عن « الوجود لذاته » والذى يتمخض عنه عزل « الموجود » عن سائر الموجودات . وواضح أن الوجودية عند « سارتر » لا تأخذ بان ثمة « طبيعة انسانية » ميزها الله عن الكيان الحيوانى ، وبالتالى فليس ثمة مثل أعلى يسعى الانسان الى محاكاته ، وانما الوجود وجود سابق على الماهية ، فلسنا نحن شيئا ان لم نكن ما نختار لانفسنا ان نكون . والانسان بالتالى يبدع القيم ، وهو الذى يحسم بالراى النهائى فى الحقيقة . الا ان الحرية هى

الديالكتيك منطق جياش بالحياة تتمثل فيه الضرورة والحرية معًا، فهو ليس الا نحن «مشروعًا فرديًا» «ومشروعا جماعيًا»

سارتر



ك . ماركس

دكتور محمد فتحى الشنيطى

اخص خصائص الانسان وهى دعامة الوجود ، لا شأن لله بها ، فليس هنالك اله .

والانسان يوجد من أجل الغير ، والغير هو كل من عداى . وكل ذات تريد أن توجد ، ووجودها يتمثل فى تحقيق « **مشروعها** » الخاص . وما دامت كل ذات تتشبث « بمشروعها » **فهى تنكر « مشروعات »** الآخرين ، أو هى تستخدم مشروعات الآخرين من أجل تحقيق غاياتها . فكل ذات تستعبد غيرها من الذوات ؛ والغاية الأخيرة هى أن يصبح الانسان موجودا « فى ذاته ولذاته » ، وحتى اذا أحب فهو يسعى الى امتلاك الآخر لا باعتباره موضوعا بل من حيث هو حرية . ولكن أنى للانسان أن يحقق « مشروعه » بتمامه ، وفى هذا يكمن الضياع ! .

هذه هى النظرة الأولى التى ترنو الينا من « الوجود والعدم » وهى نظرة مصطبغة بالتشاؤم مفضية الى اليأس ، وان كان « سارتر » نفسه يرى أن مجرد التشبث بالحرية دليل على التفاؤل .

بيد أن « سارتر » فى كتابه « نقد العقل الجدلى » يتطور بالمشكلة الانسانية من الانتولوجية حيث يتمثل « انسان الضياع » كعاطفة لا جدوى منها ، الى الآنية حيث يتجلى « انسان التاريخ » الذى يرصد جهوده للبحث عن نفسه وعن الحقيقة .

فاذا جاز لنا ان نقسم الفكر الفلسفى الحديث الى حقب ، فثمة حقب ثلاث رئيسية ، يبرز فى الاولى «ديكارت» و « لوك » ، وفى الثانية « كانط » و « هيجل » ، وفى الثالثة تضرب الماركسية فى أعماق الفكر المعاصر وتثير الاهتمامات والمناقشات حولها ، فهى قمينة اذن بأن تشكل أفقا رحيبا للحوار فى المحيط الثقافى . وليس فى وسع مفكر أن يتخطى النظر فى قضايا الماركسية وهى قضايا تمس فى الصميم شغاف انسان العصر .

و « سارتر » وهو الفيلسوف الوجودى « المتطور » **فى معايشته لمشكلات المجتمع ، يعلن على الملأ التزامه بأن « المادية الجدلية هى التفسير الوحيد الصحيح لتاريخ البشرية »** . بل ويذكرنا دائما بأن ملاحظاته التى يتقدم بها بصدد الماركسية لا تضيف أى شىء جديد بالمرة « الى الحقيقة الواضحة بذاتها المتمثلة فى التجديد التأليفى Recomtructiom Symtehetingu الذى انجزه كارل ماركس فى كتابه رأس المال » . ولعل هذا يدعونا ويدعو القارىء الى التساؤل : هل كتابه « نقد العقل الجدلى » – ويقع جزؤه الأول فى (٧٥٥) صفحة من القطع الكبير وبالبنط الصغير – لا يعدو كونه مجرد « تفسير هامشى » – على حد قول « سارتر « نفسه – للماركسية ؟! ونرجو أن يكون هذا المقال بمثابة اجابة على هذا التساؤل .

وينبغى لنا أن نوضح من البداية أن « سارتر » حين يتحدث عن الماركسية يقصد ما كتبه « ماركس » أصلا باعتباره نصا فلسفيا يدير حوله النقاش . ولا غرو فهو ينتقد « انجلز » – كما سنرى فى سياق المقال – انتقادا شديدا مسقطا فكرة ديالكتيك الطبيعة . وفى تقديره أن الماركسيين المعاصرين من المتزمتين قد يعجزون عن « قراءة » هذا النص الفلسفى ، وهذا ، ولا ريب ، قصور منهم وليس قصورا من « ماركس » . وقد ظهر هذا التزمت واضحا بوجه خاص فى « الحقبة الستالينية » حيث انحصر الماركسيون فى الاطار التصورى نضاق بهم عن معاناة الواقع المعقد للمجتمع فى اناة وصبر ، واقدموا فى عسف وجمود على تطبيق شبكة من التصورات دون أن يعبأوا بالتعرف على الوقائع والفها . وقد غفلوا بذلك عن مجموعة الوسائط بين عملية الانتاج وبين التجربة القائمة . وترتب على هذا أن أصيبت الماركسية بالعقم والجمود .

ويشمر فيلسوفنا عن ساعد الجد لينهض باحياء الماركسية وانعاشها لا من ثنانا تفسير مبتكر للعصر الذى نعيش فيه ، بل من خلال تزويدها بركيزة وجودية أو على الأقل ركيزة مادية متسقة مع الوجودية .

ولا يروم « سارتر » أن يفعل مع « ماركس » ما فعله « كيركجارد » مع « هيجل » حين واجه المعرفة الكلية بخصوصية الفرد اللامعقولة . بل هو يتوخى ادخال خصوصية الوجود الانسانى التى لا سبيل الى الاغضاء عنها ، فى المعرفة ذاتها وفى عالم التصورات الكلية . فالوجودية لا يمكن أن تنى عن التسليم بالطبيعة النوعية للحادثة التاريخية ، وهى من ثم تحرص على الحفاظ لتلك الحادثة بوظيفتها وأبعادها .

الخلاصة أن « سارتر » يبغى أن يظل « نقد العقل الجدلى » داخل اطار تصورات المادية التاريخية والصراع الطبقى . وهو يستهدف تجديد الماركسية بادخال الوجود فيها واعتبار الوعى الفردى نقطة الابتداء .

من « انسان الضياع » الى « انسان التاريخ »

من المسلم به – دون حاجة بنا الى أن نلوذ بمعطيات علم النفس الحيوانى وعلم النفس البيولوجى – أن الانسان يشغل فى هذا العالم الحيوانى مكانا مرموقا ، وذلك لانه انسان التاريخ صانع الحضارة . وهذا التعريف للانسان تعريف بعدى (أى أنه يأتى بعد التجربة) حيث لا نستطيع أن نصل اليه قبليا . فلا بد أن يكون هنالك تاريخ تتجمع فى وعائه الخبرات والجهود والابداعات حتى يمكننا بعد هذا أن نتحدث عن انسان التاريخ . فالحقيقة الانسانية هى وجود الوجود واستفساره عن ذاته . والمعرفة الانسانية لا تكون معرفة نظرية الا بعد تحقق أصولها كمعرفة عملية .

والوجودية تتناول هذا الوجود الممتاز فى العالم الحيوانى لتتساءل عن علاقاته الجوهرية مع مجموعة النظم التى تأخذ برقابه ويأخذ برقابها . **فليس من شأن الوجودية أن تحدثنا عن حقيقة انسانية مجردة لم يتهيأ لها وجود قط ، بل هى تذكرنا دائما أبدا بانسان هو موضوع صيرورة لا تنقطع . ومن ثم فلا قيمة لعلم بالانسان يضرب صفحا عن التغيرات التى تطرأ على هذا الانسان من حيث كونه موضوع صيرورة .** فالوجودية حركة تؤسس التصورية (أى عالم الأفكار) على المعرفة العملية دون أن تغفل لحظة عن الوعاء الذى يموج فيه نشاط الانسان أعنى التاريخ . وانها لتعود بالتصور (عالم الفكر) الى مضامينه الأصلية فى الواقع الانسانى . فهى حركة تمضى من الواقع الفعلى الى التصور وتعود من التصور الى الواقع الفعلى ، ويتمثل فيها السائل والسؤال والمسئول فى كل واحد لا تنفصم عراه .

وهنا – والحديث دائما بلسان « سارتر » – تلتقى الوجودية فى الأعماق بالماركسية من حيث كون هذه الأخيرة هى الفلسفة التى تتناول الانسان فى جملته وتبدأ من مادية حالته . وعلى ذلك فليس فى الوسع أن نفرض عليهما نقطة بدء أخرى ، والا لكان معنى هذا اننا نزودها بانسان آخر كموضوع لدراستها .

بيد أن « سارتر » يكتشف بعد هذا فى الماركسية ثغرة على جانب كبير من الخطورة ، وان كان الماركسيون يحاولون أن يهونوا من شأنها ، الا وهى أنها تظل رهينة الجانب التصورى فتنغلق على مجموعة من التصورات وان كانت هذه التصورات مستمدة أصلا من الواقع الاجتماعى التاريخى فى عمومه وشموله ، ثم بعد ذلك تفرض هذه التصورات على أى واقع اجتماعى فى كل زمان ومكان . بينما الوجودية تحرص على الالتحام بالواقع الاجتماعى فى اطار زمانى مكانى ، ناظرة اليه فى أحداثه وحالاته ، رابطة بين العمل Pratis والديالكتيك فى بناء واحد . وهى تجعل الانسان « مشروعا » Pojet يتشكل من خلال واقع هذا النشاط العملى وفى اطار الديالتيك . الوجودية تسعى بدورها الى فهم التاريخ فهما ديالكتيكيا ، فتضع

الانسان فى طبقته وفى صراعاته ، لا ابتداء من نمط الانتاج وعلاقاته فقط كما تفعل الماركسية ، بل ابتداء من الوجود فى شبكة علاقاته المعقدة ، فهى مسئولة وهى سؤال من حيث كونها سائلة ، وهى بهذا تتوخى أن تدخل من جديد فى المعرفة وفى عالم التصورات الكلية ، دون أن تغمض عينها عن المغامرة الانسانية فى تفردها ونوعيتها ، وهو تفرد لا تملك أن تتخطاه .

والملاحظ فى سياق المعرفة أن أسس البناء العلمى ، مع كونها آتية من التحديدات التجريبية أصلا ، فانها تغدو منهلا ننهل منه أبعاد المعرفة بنفس الطريقة التى يشيد بها الانسان مبنى بعد ارساء أساسه . فكون الأساس فى البناء العلمى معرفة ، وكون الانسان يستطيع أن يستنبط منها قضايا معينة تضمنتها التجربة من قبل ، فان معنى هذا أن الانسان قد استقرأ هذا الأساس من هذه القضايا كفرض أعم . أما الأساس فى المعرفة الماركسية فهو لا يبدو من حيث كونه كذلك دعامة عملية للنظرية ، وبذلك فهو يمحو سمات التفرد فى الوجود الانســـانى وهو تفرد غير منقطع عن ملازمة التجربة الانسانية ، فيسد هذا الطريق على الحركة الديالكتيكية فى صميم الوجود الانسانى . وتغدو حركة الأفكار فى نظر الماركسية — مثلها مثل حركة المجتمع — هى الصورة الوحيـــدة الممكنة لمعرفة واقعية فعلية . **وتفتقر الماركسية بهذا الى دعامة وجودية للنظرية حين يفوتها أن العلاقات الانسانية هى فى الصميم متميزة عن علاقات الأشياء . ويدعو « ســـارتر » هذا الافتقار « فقر دم شامل » فى جسم النظرية لا ينبغى الاستهانة بخطورته .**

ان تنحية الانسان فى المعرفة الماركسية هى التى تجعل الفكر الوجـــودى فكرا لابد منـــه ، ينبض بالحياة خارج الشمول التاريخى للمعرفة . ان العلم الانسانى يغرق فى لجج « اللاانسانى » ، ومن ثم فعلى الحقيقة الانسانية أن تسعى لكى تفهم ذاتها خارج اطار العلم ، **وعلى الماركسية لكى لا تغدو علما « لا انسانيا » للانســــان أن تدخل فى اعتبارها وفى صميمها الانسان ذاته كأساس لها . وعليها** أن تدرك الحقيقة التى تنكشف لنا فى وضوح والتى هى الأصل الأصيل للحياة الانسانية : أعنى امتناع الوجود الانسانى والمعرفة العملية على القياس .

ان دعامة علم الانسان هى الانسان نفسه ، لا كموضوع للمعرفة العملية بل « ككائن عضـــوى عملى ينتج المعرفة كلحظة من لحظات نشاطه » . فلا يكفى — لفهم هـــذا الكائن — وصف عمليات رأس المال ، بل ينبغى النظر فى الانسان من حيث هو كائن منحرف ، كيف يتخطى هـــذا الانحراف ، وكيف يتحرف أيضا فى تخطيه لهذا الانحراف ، وكيف يسعه أن يتغلب على التناقض الباطن الذى يجرى بين فهم الانســـــان من حيث هـــو كائن ذو فاعليـــــة homo-agent ، وبين المعرفة بالانســـان من حيث هو موضـــــوع تنصب عليــــه الفاعليـــــة homo-objet

الوجودية لا تستطيع أن تتخلى عن القيام بهذه المهمة ازاء سلبية الماركسيين المعاصرين ، ما دام هؤلاء لا يقرون بما يعانيـــه فكرهم من فقر دم ، وما داموا يتشبثون بميتافيزيقا دجماطية فى أخذهم بديالكتيك للطبيعة بدلا من استنادهم الى فهم الانسان الحى .

الوجودية تنهض بتوضيح معطيات « العلم الماركسى » فتنظر للانسان فى العالم الاجتماعى وتتبعه فى حركته ، أى تنظر للانســــان فى « مشروعه » . فهى بعبارة أخرى تتوخى تزويد البحث الماركسى بالبعـــد الانسانى أعنى المشروع الوجودى الذى يفتقر اليه . فهذا « المشروع » يوضع موضع الاعتبار وينزل بمنزلة الأساس من المعرفة بالانسان . ولو فعلت الوجودية هذا على الوجه الأكمل الثابت — فيما يرى « سارتر » — فى الحركة العامة التى تشمل الفلسفة بأسرها ، ولكفت عن أن تكون بحثا خاصا لتغدو الأساس لكل بحث .

المادية الجدلية ليست استقراء علميا

يتفق « سارتر » من حيث المبدأ مع المادية التاريخية . بيـــد أنه ينبه الى أن هذا الاتفاق لو ظل اختيارا بين اختيارات أخرى ممكنة لما كانت منـــه جدوى ، ولغدت النتائج التى ينتهى اليها مجرد تكهنات . وانما يحرص « سارتر » على تقديم تعديلات فى المنهج ، وهى تعديلات لا تصح الا على فرض صحة المادية الجدلية .

ان المنهج يقتضى الاقتناع بأن نفى النفى اثبات ، وأن الصراعات داخل الشخص وفى الجماعة هى محرك التاريخ ، وان كل لحظة فى سلسلة يلزم فهمها ابتداء من اللحظة الأولى التى لا يمكن ردها الى أبسط منها .

ويستلزم ذلك أن يبذل الباحث قصاراه ليكشف عن تعدد العوامل المستقلة التى تغدو الحادثة التى نتأمل فيها نتيجة لها لازمة عنها . ويسوق لنا « سارتر » مثلا على هذا ما أخذه « لفغر » Georgee Lefevre على « جوريه » Jaures من تسطيح للثورة الفرنسية وردها الى سبب واحد هو قوة البورجوازية التى بلغت شأوها . « **فالثورة الفرنسية واقعة نوعية اقتضت تضافرا فذا غير متوقع بين أسباب عدة** » . والنتيجة التى يصل اليها « لفغر » : « ان صعود الطبقة الثورية ليس بالضرورة السبب الوحيد لانتصارها ، وليس حتما أن يحدث هذا الانتصار وأن يتخذ أشكاله العنيفة ... لقد قام بالثورة أولئك الذين قضت عليهم الثورة لا أولئك الذين استفادوا منهـــا » . وتعد دراسة « لفغر » دراسة ديالكتيكية . فالتاريخ ليس واحدا

وأنما ثمة قوانين مختلفة تحركه ، والالتقاء العفوى المحض لعوامل مستقلة يمكن أن يولد حادثة معينة ، والحادثة يمكن أن تتطور بدورها بمقتضى خطط شاملة تتسق معها .

وللمادية التاريخية طابع متناقض : فهى فى آن واحد تشكل الحقيقة الوحيدة للتاريخ ، وهى أيضا عدم تحدد تام للحقيقة . فالفكر فى شموله قد أسس كل شىء ولكنه لما يؤسس بعد وجوده . لقد أشقى الماركسية نسبية التاريخ نهاجمتها وانقضت عليها ، وهى مع ذلك لم تثبت حقيقة التاريخ متحددة بذاتها ، ومحددة طبيعتها ومداها من خلال المغامرة التاريخية ، وفى التطور الديالكتيكى للعمل الانسانى والتجربة الانسانية . وبعبارة أخرى يتساءل « سارتر » ماذا عسى ان يعنيه المؤرخ الماركسى حين يذكر لنا انه يقول الحقيقة ! وليس يفهم من اعتراض « سارتر » أن مضمون ما يقوله المؤرخ الماركسى باطل ، وانما هو فى نظره لا يشمل معنى الحقيقة . الماركسية تكشف الستار عن الوجود وهى فى عين الوقت تساؤل متصل حول مدى هـــذا الكشف .

وقد يرد على هذا أن علماء الطبيعة لا يعنون (بالنون المشددة) أنفسهم بالوصول الى أساس استقراءاتهم وهذا حق ، ولكن الأمر هنــا منصب على مبدأ عام وصورى ، فثمة علاقات دقيقة بين الوقائع ومعنى هذا بالتالى أن الواقعى معقول .

وعلى خلاف ذلك حركة النشاط الانسانى ، فهذه الحركة لا تؤكد لنا معقولية مطلقة للواقع اذا قصدنا بهذه المعقولية ان الواقع يتبع سياقا محددا من المبادىء تحديدا أوليا . وانما الواقع يتجلى بطريقـــة يمكن بها تكوين معقولية مؤقتة (وليست معقولية مطلقة) وهى معقولية فى حركة دائمة . ومعنى هذا ان الفكر الانسانى يتقبل كل ما تقدم له التجربة ويجعل تصـــوره للمنطق والمعقولية لاحقا للمعطيات الواقعية التى تتكشف له من خلال أبحاثه .

والديالكتيك الذى يقـــدمه « سارتر » — ينبذ من البداية العقل التحليلى البحت على النمط الديكارتى ، أو بعبارة أخرى يجبه باعتباره اللحظة الاولى لعقل تأليفى متقـــدم . فالديالكتيك يوضح فى آن واحد حركة الواقع وحركة أفكارنا وعلاقة احداهما بالأخرى ، وهو يتخطى بفراسخ العقلية التصورية . وهو بذلك يتأبى على تجميده فى قالب دجماطى .

الدجماطية الماركســـية

وقد نجمت الدجماطيةالماركسية عن الصعوبة الأساسية التى واجهت المادية الجدلية : فان ماركس حين أقام الجدل على قدميه اكتشف التناقضات القائمة فى صلب النزعة الواقعية ، فهى تناقضات تكون مادة المعرفه ذاتها وحرص الناس على حجبهـــا . وتتجلى عظمة الدجماطية الهيجلية فى مثاليتها ، فعنـــد « هيجل » ليس الجدل فى حاجة الى ان يقدم لنا أدلته ، « فحياة الفكر ليست هى الحياة التى تفزع أمام الموت ، وانما هى الحياة التى تحتمل الموت وتكمن فى صلبه ...» . وقد دحض «ماركس» « هيجل » وواجهه بالتاريخ فى سيره ، وفى أن الوجود لا ينفك عن المعرفة . وهذا موقف صحيح عمليا .

وقع الماركسيون فى هوة الوضعيين . فعند هؤلاء أن التنبؤ بما قبل التاريخ غير ممكن الا بقدر ما يحاكى سياق التعاقب الجارى سياق تعاقب سابق ، ومن ثم فالمستقبل تكرار للماضى . وكان فى وسع « هيجل » أن يرد بأن اللحظة التى تتمثل له من خلال التاريخ الحى لا يمكنها الا ان تشكك فى المستقبل كحقيقة لا يمكن معرفتهـــا لأنها لم تكتمل . ولكن المستقبل عند « ماركس » مستقبل صحيح جديد غير منفك عن الحاضر ، وهو يتنبـــأ به على المدى البعيـــد .

والماركسية كديالكتيك لا بد لهـــا من تنفيذ نسبة الوضعية . وليس من شك فى أن النسبية لا تتعارض فقط مع التاليفات التاريخية الواسعة الشامخة بل تتعارض أيضا مع العقل الديالكتيكى : فمهما تكن قدرتنا على القول أو المعرفة ، ومهما تكن الحادثة الحاضرة أو الماضية قريبة منا بحيث نحاول اعادة تكوينها فى حركتها الشاملة ، فان الوضعية تنكر علينا هذا الحق ، لا لأنها تحكم بان تاليف المعارف أمر مستحيل تماما (وان كانت ترى أن التاليف لا يعدو كونه عملية جرد أكثر منه تنظيما للمعرفة) بل لأنها تحكم عليـــه ببساطة انه مستحيل اليوم . ويرى « سارتر » ان من واجبنا ان نواجه الوضعية بأن العقل الديالكتيكى يمكن أن يقوم لنا اليوم بيقين ، ان لم يكن كل الحقيقة » فعلى أقل تقدير حقائق مجموعة .

وبينما يوحد « هيجل » الوجود والفعل والمعرفة ، يبين « ماركس » أن الوجود لا يمكن رده الى عنصر أبسط منه تصل اليه المعرفة . وان العمل Praxis بكل ما فيه من فاعلية واقعية يجاوز المعرفة . وهـــذا ما يتقبله « سارتر » . بيد أنه يرى أن ثمة مصاعب يثيرها — فى تقديره — هذا الموقف :

الفكر هو نشاط عملي لفرد أو جماعة في شروط محددة عند لحظة معينة في التاريخ ، فالفكر من حيث هو كذلك يخضع للديالكتيك كقانونه خضوعه لمجموع العمليـة التاريخية وتفاصيلها . ولكن الفكر هو أيضا معرفة بالديالكتيك كعقل أعنى كقانون للوجود ، أليس ثمة تناقض لا يمكن تخطيه بين المعرفة بالوجود ووجود المعرفة ؟ عند « سارتر » أن من الخطأ الاعتماد على أن المرء قد وفق بين الكل حين أظهر أن الفكر من حيث هو وجود تحتويه ذات الحركة التى تحتوى التاريخ بأسره . ففى هذه الحدود نجد أن الفكر لن يصل الى ذاته فى ضرورة تطوره الديالكتيكى . وانما الفكر يوجد فى آن واحد مكونا (بفتح الواو) Constituée ومكونا (بكسر الواو) Constituante : هو فى ذات الحركة يخضع لقانونه من حيث هو مكون (بفتح الواو المشددة) ويعرفه من حيث هو مكون (بكسر الواو المشددة) .

ان الفكر هو الجدل بموضوعه ، وهو ليس الا الجدل من حيث هو حركة الواقع : ذلك انه لو صح أن التاريخ يتضح بذاته حين ننظر فيه نظرة جدلية بحيث نتأمله كحتمية خالصة لوجب أن نقيم أولا فى العقل الجدلى (الديالكتيكى) المكون (بكسر الواو المشددة) لنرى فى التاريخ عقلا جدليا مكونا (بفتح الواو المشددة) .

مواجهة ثنائية الوجود والحقيقة العقلية

وبينما قضت الوحدانية المادية ـ لحسن الحظ ـ على ثنائية الفكر والوجود ، اقامت كتناقض ـ ظاهرى على الأقل ـ ثنائية الوجود والحقيقة العقلية . وقد اضنى هذا الماركسيين المعاصرين فلم يروا الا وسيلة واحدة لحل هذا الاشكال ، : بان ينكروا على الفكر ذاته كل نشاط ديالكتيكى ، وان يحلوه فى الديالكتيك الكلى ، وان يقضوا على الانسان بخرطه فى العالم وبذلك يمكنهم ان يستعيضوا بالوجود عن الحقيقة العقليـة . فلن تكون ثمة معرفة بالمعنى الدقيق ، والوجود لا ينكشف بل يتطور طبقا لقوانينه الخاصة . وديالكتيك الطبيعة هو الطبيعة من غير ناس ، ومن ثم لم تعد بنا حاجة الى اليقين والى المعايير بل ومن العبث الرغبة فى نقد المعرفة وتأسيسها ، ذلك لأن المعرفة فى أية صورة كانت هى علاقة بين الانسان وبين العالم الذى يحيط به ، فما لم يكن الانسان موجودا لانتفت هذه الرابطة .

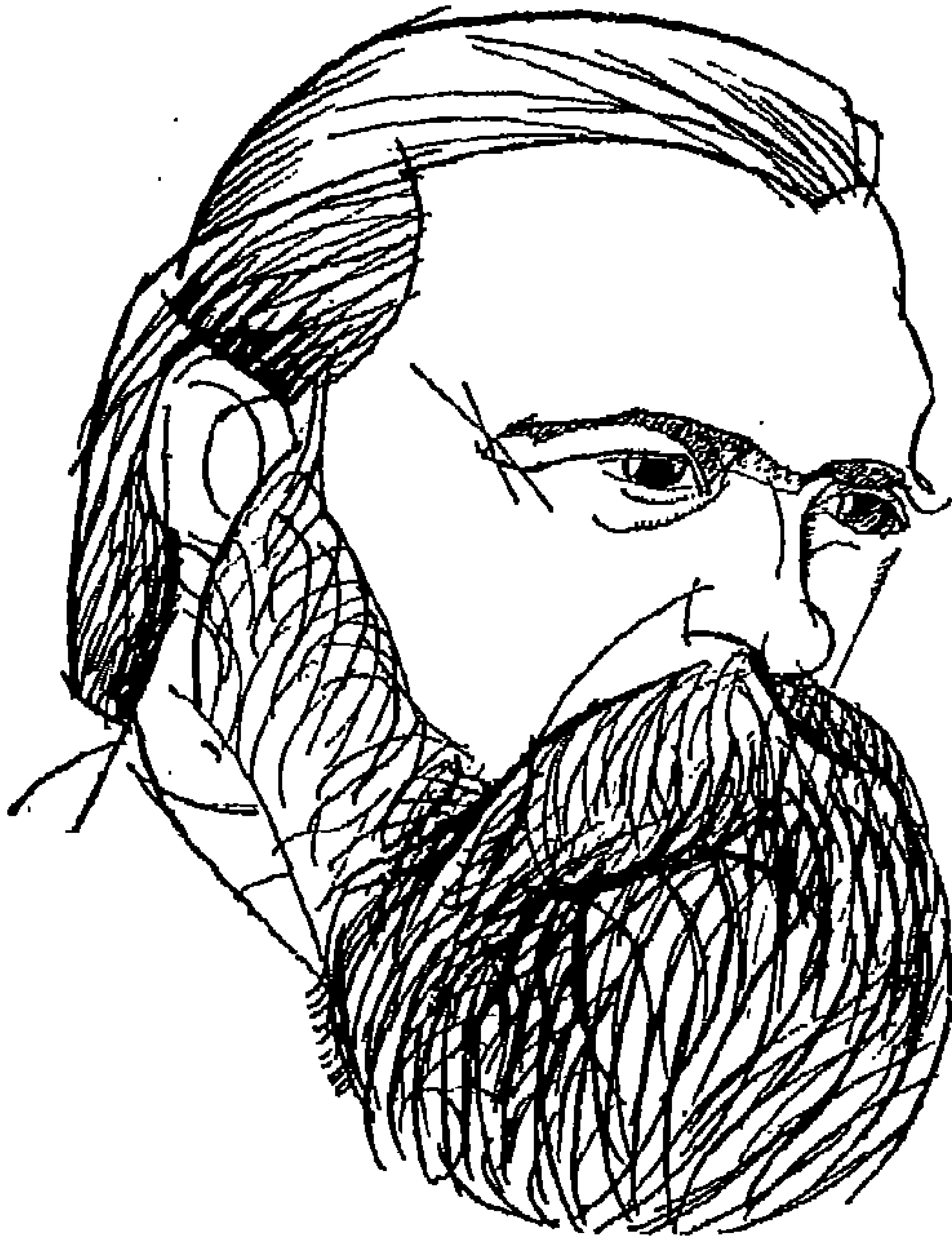
وعند « سارتر » أن أصل هذه المحاولة اليائسة معروف : يقول « هوايتهد » بحق ان القانون يبدأ من فرض وينتهى حين يغدو واقعة . فنحن نعلن أن الأرض تدور ، وليس لدينا الاحساس بأننا نقدم قضية أو نعود الى نسق للمعرفة ، وانما نحن نفكر من حيث كوننا أمام واقعة هى بدورها تمحونا كذوات عارفة لتردنا الى طبيعتنا كأشياء تخضع للجاذبية .

فمن الصحيح اذن لكل من يروم أن ينظر للعالم نظرة واقعية ان المعرفة تنتفى بذاتها لتغدو عالما ، وليس هذا صحيحا فى الفلسفة فقط بل هو صحيح فى العلم أيضا . وحين تزعم المادية الجدلية أنها تقيم جدلا للطبيعة ، فانها لا تتجلى لنا كمحاولة لاقامة تأليف عام للمعارف الانسانية . بل تنظيم بسيط للوقائع . فهل هذا موقف صحيح ؟ .

انكار « سارتر » لديالكتيك الطبيعة

ليس مفهوم المادية على هذا النحو فى « الماركسية » . ومع ذلك فعند « ماركس » نجد التعريف التالى : « التصور المادى للعالم يعنى ببساطة تصور الطبيعة على ما هى عليه ، دون أية اضافة غريبة عليها » . فى هذا التصور يكون الانسان فى صدر الطبيعة موضوعا من الموضوعات يتطور طبقا لقوانينها ، أعنى كمادية خالصة تحكمها قوانين كلية للديالكتيك . وموضوع الفكر هو الطبيعة على ما هى عليه ، ودراسة التاريخ تخصيص لموضوع الفكر . فينبغى أن نتبع الحركة التى تولد الحياة من المادة والانسان من الأشكال الأولية للحياة ، والتاريخ الاجتماعى من الجماعات الانسانية الأولى . هذا التصور يمتاز بأنه يتخلص فى براعة من المشكلة ، فهو يقدم الجدل تقديما أوليا ودون تبرير ، كقانون أساسى للطبيعة . فهذه المادية تفرض الجدل كأمر خارجى : فطبيعة الانسان تقيم خارجه فى قاعدة أولية ، فى طبيعة خارج نطاق الانسان وفى تاريخ يبدأ من غيوم كثيفة . وفى هذا الجدل حتى العموميات المشتقة من الجزئيات ليس لها ولو قيمة مؤقتة ، فهى من ثم لا وجود لها ، وانما يحال كل شىء دائما الى عموم وشمول التاريخ الطبيعى الذى يعتبر التاريخ الانسانى جانبا نوعيا منه .

وبذلك يتنحى عن العالم « الاضافة الغريبة عليه » التى ليست شيئا آخر غير الانسان المشخص الحى بعلاقاته الانسانية وافكاره الصحيحة والباطلة ، بافعاله وهمومه بآلامه وآماله واحلامه . وتضع مكان هذا الانسان صاحب الهموم والشواغل والأحلام موضوعا مطلقا « فان ما ندعوه ذاتا ليس الا موضوعا معتبرا كردود فعل جزئية» . (انظر ، « نافيل » : مقدمة عامة لديالكتيك الطبيعة عند « فردريك انجلز » . باريس ١٩٥٠ ص ٥٩) .



ف . انجلز

ههنا — كما يرى « سارتر » — عود الى الشكية بعد تغطيتها بالفعل المتعكس . ولما كانت القوانين العلمية فروضا تجريبية تتحقق بالوقائع ، فان المبدأ القائل بأن الطبيعة جدلية لا يقبل أى تحقق . ومن ثم فاذا أعلنت أن مجموعة قوانين يقيمها العلماء تمثل حركة جدلية معينة فى موضوعات هذه القوانين فليس لدى أية وسيلة صحيحة للدلالة على ذلك . ان القوانين لا تتغير ، وكذلك «النظريات الكبرى » أيا كانت الطريقة التى ينظر بها اليها . فليس الأمر أن نبين ما اذا كان ثمــة ذرات من الطاقة تسرى أو لا تسرى من الضوء الى الأجسام التى يضيئها بل ما اذا كانت النظرية الكمية Théore quantique يمكن ان تدخل فى تجميع جدلى للعالم . فالأمر هنـــا مختص بتأمل فى المعرفة ، والقانون الذى اكتشفه العالم لو أخذناه منعزلا لما كان من حيث هو كذلك قانونا جدليا أو غير جدلى ، ذلك لانه لا يعدو كونه تحديدا كميا لعلاقة وظيفية . ومن هنا لا يسعنا أن نفرض الجدل بالقوة على المعطيات الفيزيائية الكيميائية . ان فكرة الجدل قد انبثقت فى التاريخ بطرق مختلفة ، وقد اكتشفها « هيجل » و « ماركس » وحدداها فى علاقات الانسان بالمادة وعلاقات الناس بعضهم بالبعض الآخر . ومن ثم فتأكيد أن هنالك ديالكتيكا فى الطبيعة ينصب على مجمــوعة الجوامــد ماضيــها وحاضرها ومستقبلها ، هو أشبه بتأكيد مقولات اولية للعقل على الطريقة الكانطية ، وهى مقولات تحكم التجربة ولا يمكن لاية تجربة فردية الا أن تبررها وتؤيدها .

تفنيد « سارتر » لرأى « انجلز »

يذهب « سارتر » الى أن الانسان لا يستطيع أن يفلت من مشكلة الحق . ولقـــد انتزع « نافيل » Naville (فى كتابه الذى أشرنا اليه من قبل) من « هذه المراكز لردود الفعل المختلفة » وسيلة تمييز الحق من الباطل وفرض عليها الجدل دون أن يجعل لها امكانية معرفته ، ومن ثم فكل ما يقوله يغـــدو فى الحال فكرة مطلقة دون ما اساس .

كيف يستطيع انسان ضائع فى العالم تدهمه حركة مطلقة تأتى اليه من كل صوب أن يغدو أيضا هذا الوعى الواثق من ذاته ومن الحقيقة ؟ لسنا بحاجة هنا الى التنبيه الى ان « هذه المراكز لرد الفعل ينجز سلوكها تبعـــا لامكانيات يحـدث لها لا محالة تطور فى الفرد وفى النوع ، وهو تطور مشروط بشروط محـــكمة » . وأن « الشروط المحـــكمة والتكامل المنعكس والتجريب تتيح تقدير الهامش الضيق الذى يمكن القول بأن الســـلوك العضوى يستطيع فيه أن يكون مستقلا » . وينتهى هـذا بالضرورة الى نظرية الانعكاس والى اعطاء الانسان عقلا مكونا ، اعنى الى أن يجعل من الفكر سلوكا مشروطا بطريقة محكمة بالعالم (أعنى بما هو قائم فعلا) . وهنا نتساءل ، كيف يستطيع الانسان « التجريبى » أن يفكر ؟ فهو فى وجه تاريخه غير متيقن شأنه وهو يواجه الطبيعة : فالقانون

لا يفضى بذاته الى المعرفة بالقانون ، بل بالعكس اذا كنا نتمرس بالقانون تمرسا سلبيا لحول موضوعه الى سلبيته ، وانتزع منه بالتالى كل امكانية لتجميع خلاصة تجاربه فى وحدة تأليفية . وهنا نقف بين فكرين ، فكر سلبى مستقبل متقطع ليس الا انعكاسا مختلفا لأسباب خارجية ، والآخر فكر ايجابى وتأليفى يجهل ذاته ويتأمل فى الجمود الكلى عالما لا مكان له فيه . وهنا يعلن « سارتر » تمرده على هذا التصور ، وينادى بأن العقل ليس هيكلا عظميا وليس شيئا عرضيا .

وتأسيسا على ما تقدم ينظر « سارتر » فى القوانين التى يقدمها لنا « انجلز » « كأعم قوانين التاريخ الطبيعى والتاريخ الاجتماعى » :

يقول « انجلز » : **يمكن رد هذه القوانين فى جوهرها الى ثلاثة :**

قانون استحالة الكم الى كيف وبالعكس ــ قانون تفسير الأضداد ــ قانون نفى النفى . وهذه القوانين الثلاثة قد طورها « هيجل » على طريقته المثالية باعتبارها قوانين الفكر البسيطة ... ويتمثل الخطأ فى الرغبة فى فرض هذه القوانين على الطبيعة وعلى التاريخ كقوانين للفكر بدلاً من استنباطها من الطبيعــة ومن التاريخ » . ولعل مقصد « انجلز » الاستقراء لا الاستنباط . ولقد رأينا من قبل اننا لا نجد فى الطبيعــة من الديالكتيك الا ما نخلعه نحن عليهــا . ولكن لو سلمنا لحظة أن فى وسعنا بالفعل أن نستقرىء هذه القوانين من الطبيعة فان هذا لا يخرج عن مجال الاحتمال . ولنسلم جدلا أن هذا الاحتمال مرجح بنسبة كبيرة ، وبالتالى يتحتم أخذ هذه القوانين على أنها قوانين حقيقية ، فالى أى مدى يمضى بنا هذا ؟ الى ان نجــد قوانين العقل فى العالم كما وجد « نيوتن » مبدأ الجاذبية . وحين أعلن « نيوتن » « ان هــــذا فرض لم أبدعه » Hypotheses non fingo ، فانه قد قصــد بهــذا أن الحساب والتجربة أتاحا له أن يقيم وجود واقعة الجاذبية ، ولكنه رفض تفسيرها بردها الى مبدأ أعم . ومن هنا فالعلم لا يقدم لنا سببا للوقائع التى يكتشفها ، وانما هو يقيم وجودها وعلاقاتها مع الوقائع الأخرى . وفى الفيزياء المعاصرة لم تعد الجاذبية واقعة يستعصى تخطيها ، بل انخرطت فى تصور جديد للعالم . ويترتب على هذا أن كل واقعة فهى محتملة تبدو وكأنها لا يمكن تخطيها ، وقد يثبت المستقبل امكان هذا التخطى .

واذا سألنا « انجلز » لم كانت القوانين ثلاثة ولم تكن اربعة أو أكثر ؟ ومن أين أتت هذه القوانين ؟ وهل ثمة مبدأ أعم يمكن أن تكون هذه القوانين نتائج ضرورية لازمة عنه ؟ وهل ثمة من وسيلة لتوحيدها فى كل تأليفى وترتيبها ترتيبا هيراركيا ؟ لو سألنا « انجلز » هذه الأسئلة فأغلب الظن انه سيهز كتفيه ويعلن على الملأ كما أعلن « نيوتن » من قبل : « هــذا فرض لم أبدعه » . ويترتب على ما ذكره « انجلز » نتيجة متناقضة : فقد أنكر على « هيجل » أنه فرض على المادة قوانين الفكر ، ولكن هــــذا هو ما فعله « انجلز » بعوره حين ألزم العلوم باثبــات صحة عقل ديالكتيكى اكتشفه هو فى العالم الاجتماعى . نعم ان فى العالم الاجتماعى التاريخى عقلا ديالكتيكيا ، بيد أن « انجلز » ينقله الى الطبيعة وينقشــه فيهــا بالقوة بعد أن سلبه معقوليته وحرمه من أسباب وجوده .

المادية الجدلية مباطنة للتاريخ

بعد هذا يحق لنا أن نسأل « سارتر » : هل ثمة روابط ديالكتيكية فى صدر الطبيعة ؟ وموقف فيلسوفنا بصدد هذا الأمر واضح لا لبس فيه ، فهو يذهب الى أننا لا يسعنا أن ننكر هــــذا أو نؤيده ، فلكل الحرية فى أن يعتقد أن القوانين الفيزيائية الكيميائية تكشف عن عقل ديالكتيكى أو لا يعتقد فى هــــذا . على أن تأييد وجود الديالكتيك فى الطبيعة هو والحق يقال تأييد يتخطى نطاق العلم .

ان الديالكتيك فعال كمنهج ما دام يبقى ضروريا كقانون للتعقل وكبناء عقلى للموجود . والديالكتيك المادى لا معنى له الا اذا أقام فى باطن التاريخ الانسانى أسبقية وأولوية الشروط المادية كما تكشفها حركة الناس وتعانيها . فاذا كانت هناك مادية جدلية فيلزم أن تكون مادية تاريخية أى حادثة من الباطن : هى مادية واحدة نخضع لها ونعيشها ونعرفها . وهذه المادية انوجدت فليس لها منحقيقة الا فى حدود عالمنا الاجتماعى . ففى صميم المجتمع حيث التعــدد والتنوع والتمزق يؤدى ظهور آلة جديدة الى تحولات عميقة تقتضى بنيات جديدة وتشكل تشكيلات جديدة .

اذا كان ثمة ديالكتيك ، واذا كان علينا أن نؤسسه فاننا نبحث عنه حيثما يكون : فنحن نتقبل فكرة أن الانسان موجود مادى بين موجودات أخرى ، وانه من حيث هو كذلك ليس له ما يمتاز به ، ونحن لا نرفض أيضــا امكان اكتشاف ديالكتيك للطبيعة فى يوم ما ، وهذا يعنى تأصيل الديالكتيك فى علوم الطبيعة واستخدام العلماء أنفسهم له تحت ضبط التجربة .

ولكن الى ان يتحقق هذا يجب أن يعود العقل الديالكتيكى الى حيث يمكن أن نلمس نتائجه بدلا من أن نحلم به فى مكان ليست لدينا بعد وسائل الوصول اليه فيه .

هنالك مادية تاريخية وقانون هذه المادية هو الديالكتيك ، ولكن اذا كان المقصود بالمادية الجدلية ــ كما يروم البعض ــ نزعة واحدية تزعم حكم التاريخ الانسانى من الخارج ، فانه يتحتم علينا القول حينئذ بأنه ليس هنالك مادية جدلية أو ليس هنالك بعد مادية جدلية .

نموذج لفهم « سارتر » الديالكتيكى للجماعة

ينصب الديالكتيك عند « سارتر » على مواجهة « الآخر » الذى يشكل تهديدا لحرية كل فرد . وليس معنى هذا أن الآخر يعاملنى تلقائيـــا كموضوع لفعله ويخضعنى من ثم لارادته . بيد انه اذا كان الوعى كعمل Praxis وعيا فعالا فان الانحراف كامن وملازم للعلاقات بين الأفراد . ولكى يغدو الانسان انسانا بمعنى الكلمة يجب أن تنهض هذه العلاقات على التبـــادل Réciprocité والمســـاواة . ولمـــا كانت فلسفة « سارتر » تنكر أن تكون هناك ماهية هى « الطبيعة الانسانية » فيلزم أن تجد معيارا بديلا تحدد به ما تحكم عليه بأنه « لا انسانى » ، هذا المعيار هو التبادل .

وفى التاريخ الراهن للبشرية لا نكاد نجد هذا التبادل بسبب ظاهرة النـــدرة Rareté . فالجنس البشرى سجين هذه الندرة وضحيتها . والندرة تجعل كل فرد عدوا لجاره . وهى التى بنى عليهـــا الاقتصاديون الكلاسيك نظرياتهم . وهى من ثم تعود بنـــا الى رؤية « هـــوبز » للانسان : « الانسان عدو لأخيه الانسان » .

والتاريخ لا تحـكمه الضرورة . فان أساسه المعقول فى واقعة عرضية تساوق حياة نوعنا على هذا الكوكب الذى نعيش فيه : نقص الموارد بالنسبة لعدد الأفواه التى تطلب الطعام . وقد الجأت هذه الحاجة المجتمعات الى القضاء على بعض أعضائها الموجودين بالفعل والذين فى طور الامكان . وثمة ادراك لهذه الحاجة يتسلل الى أعماق الوعى الانسانى ويخلق فى هذه الأعماق مناخا « للندرة » وهو مناخ للعنف والصراع الذى يكتنف التاريخ الانسانى كله .

أن عودة « سارتر » فى هذا التفسير الى ما وراء الانسان الاجتماعى أمر لا نجد له مثيلا فى التفسير الماركسى للصراع الطبقى الذى يتمثل فى التاريخ . ومع ذلك فليس من الضرورى أن يأتى تصـــور « ســـارتر » على المستوى الترانسندنتالى متعارضا مع ما يوحى به تفسير « ماركس » . ولقد اتاح هذا التصور لصاحبه ان يشق طريقا جديدا للفرار من عالم اليأس والقنوط الذى حـــدد ألوانه وظلاله فى « الوجود والعدم » . فان سبب الموقف « اللاانسانى » الذى يقفه الانسان من أخيـــه الانسان لهو سبب عارض انتولوجى يتمثل فى « الندرة » .

والندرة التى تحرك جدلية التاريخ لن تفضى الى مثل هذه النتائج اذا لم تهدد حرية الانسان فى حركته حرية حركة الآخرين تهديدا مباشرا . أو بعبارة اخرى ان كلا منـــا « مشروع » ، الما شامل ببيئتنا فى حدود الحالة المدركة والهدف الذى يمثل امامنا فى الرؤية . فكيف تتساوق حرياتنا التى لا تحصى دون أن يكون هناك رضوخ متبادل ؟ الاجابة على هذا أن الحريات لا يمكن أن تتساوق — على الاقل فى عالم الندرة — فلا محالة من ســـقوط الحريات الفردية بأسرها فى قاع مستنقع يدعوه « سارتر » القصور الذاتى العملى Pratico-inerte ، يكون كل واحد منا فيه مجرد شىء من الأشياء .

يقول « روسو » : « لقد ولد الانسان حرا وهو مصفد فى كل مكان بالأغلال » ، ويرى « سارتر » أن الانسان حر يقرر لذاته . بيد اننا نجد الانسان فى كل مكان أداة لانسان آخر ، فليس فى وسعه أن يمارس حريته دون أن ينتهك حرية الآخرين . فالانسان « كمشروع فردى » كحرية ينتهى الى ضياع ويسقط فى العزلة .

وتنجح الانشطة الفردية فى ظل عمل مشترك فقط فى التغلب على عزلتها وعلى تنافساتها ورضوخها الواحد منها للآخر واستسلامها للقصور الذاتى العملى . فالعمل المشترك يشكل « المشروع الجماعى » ويغدو الهدف الوحيد المنقذ من الضياع ، الذى تتجه صوبه جميع الضمائر ، وتتناضل مندمجة معا فى فعل ارادى واحـــد متماثل . و « المشروع الجماعى » ينقذ الانسان من وهدة الضياع ، قبلا من أن يكون الناس تجمعات Collectifs مشكلة من مسلسلة متباينـــة من الافراد شـــأنهم شأن الطابور الذى يصطف انتظارا للأوتوبيس (مثال **سارتر المشهور عن طابور انتظار الأتوبيس فى « سان جرمان » حيث يتواجد الافراد معا دون أن « يرى » أحدهم الآخر . فهم يصطفون طبقا للتتابع الزمنى لوصولهم لا طبقـــا لمدى حاجة كل منهم لركوب الأوتوبيس . وهم ليس بينهم من علاقة مشتركة الا انتظار وسيلة النقل وتحيلهم ظـــاهرة الندرة** (**من حيث أنه ليس هنالك امكنة تسعهم جميعا فى الأوتوبيس المنتظر**) **الى أعـــداء بالقـوة** ، يجعـل منهم جمـــاعة Croupe مماثلة لتلك الجمهرة التى اقتحمت الباستيل ، فقد كان لهذه وجدان واحد وقلب واحد نابض بحركتها .

ان اندماج الافـراد فى جماعة ثورية يغـدو لا محالة رمزا للتحرر الجمعى . بيـــد اننا لا نستطيع أن نهدم « باستيلا » كل يوم : فمع أننى اقاتل جنبا الى جنب مع زملائى اليوم فاننى لم أتخل عن حريتى ، وغدا قد اخونهم ، أو على الأقل ، لا يمكننى أن أتأكد من اننى لن اشترك فى خيانتهم ، فان حريتى لا تتيح لى التصرف فى مستقبلى . فلا يسعنى بالتالى الا ان اتشكك فى نفسى . وهـــذا هو السبب فى أن الجماعة لا تتشكل الا على أســـاس قسم الولاء ، ومعنى هذا القسم حق الآخرين فى انزال العقاب بالفرد اذا حنث بالعهد وخان الوعد . والجماعة الثورية مهددة بالأعداء من الخارج بل وبالانقسامات فى الداخل ، وهى تصمد وتعيش كتعبير عن قوة الارادة . والفضل فى هـــذا يرجع الى خضوع جميع افرادها لمتطلبات العمل المشترك الذى ينهضون به ويقدرون مقتضياته .

والبروليتـــاريا **كجمـاعة** Groupe تنبثق من الطبقة **كتجمع** Collectif . ولكن الجماعة حين تكتمل

لها سماتها تخضع بدورها لالزامات الوجود الاجتماعي . فواجبها أن تسهم في النهوض بالمهام وأن تنوع وتصنف الأعمال ، فتضع كل فرد في المكان المناسب ، وتطلب من الكل الطاعة . وهي تتعرض لخطر التفكك والتحلل **والسقوط في القصور الذاتي العملي** الذي ثارت عليه . ومن ثم يلزم أن تطور منظماتها بحيث تغدو شبه كائن عضوي ، فتمحو التعارض بين حركتين معقولتين ، **حركة الفرد الواحد وحركة الجماعة المندمجة .**

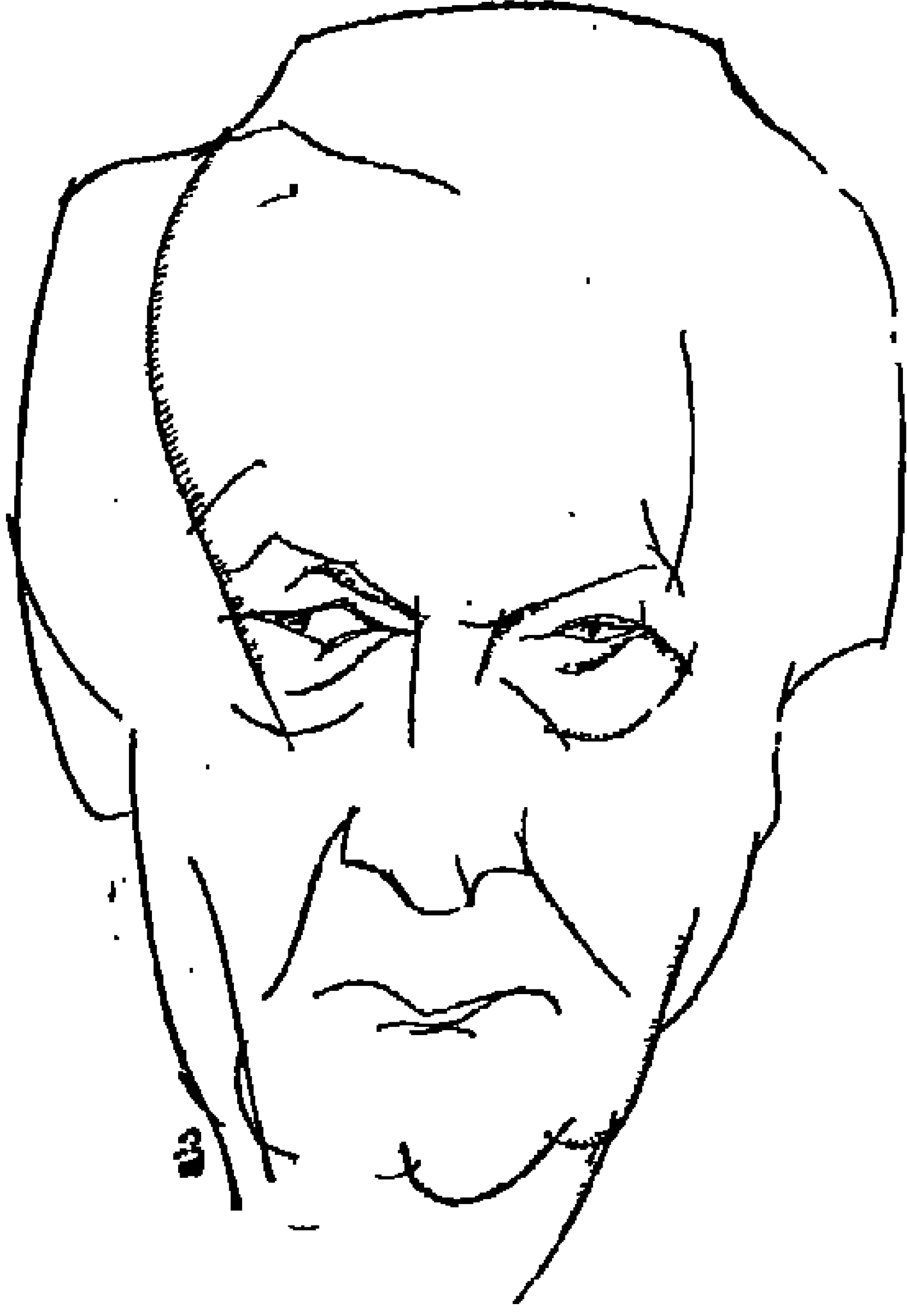
ان هذا الجدل الخاص بالمسلسلة والجماعة والقصور الذاتي العملي والنشاط الثوري يلوح لنا جدلا . « سارتريا » قلبا وقالبا . فهو يفترض أن الفعل الفردي هو أولا وقبل أي اعتبار آخر الحقيقة الجدلية العملية ، وهو وحده القوة الدافعة . والملاحظ أن هذا الجدل مع دعواه بعدم تعارضه مع الرؤية الماركسية للصيرورة التاريخية ، فانه يوحي بتعديل لمعنى الانحراف والثورة . فالأفراد يسمحون لانفسهم بأن يأسرهم بالتدريج سياق اجتماعي يمكن أن نقارنه بالضرورة الفيزيائية ، ثم يعززون كرامتهم الانسانية من ثنايا التمرد والثورة . والثورة بدورها قد تقع في القصور الذاتي العملي وتفقد هذه القوة الفريدة قوة الارادة التي هي وحدها الطابع المميز لها من ذلك القصور .

« الساركسية » : قالب ماركسي بمضمون سارتري

وهنا آن لنا أن نجيب عن السؤال الذي وضعناه في مقدمة هذا المقال : هل نقد « سارتر » مجرد تفسير هامشي للماركسية ، على حد قوله ؟ الواقع أن فيلسوفنا قد تواضع كثيرا في هذا التصريح ، وأنه قدم لنا بالأحرى « وجوديته المتطورة » في قالب ماركسي ، كما يتضح للقارىء في النقاط التالية التي نجمل فيها ما فصلناه في صلب المقال :

(١) **الدجماطية الديالكتيكية عقيمة وفاشلة .** ويلزم أن يكون الديالكتيك معقولية تنكشف في التجربة المباشرة واليومية كرابطة موضوعية بين الوقائع ، وكمنهج لمعرفة هذه الرابطة وتحديدها على حد سواء .

(٢) **اذا صح « ان الناس يصنعون التاريخ على أساس شروط سابقة » لترتب على هذا نبذ قاطع للحتمية ، وللعقل التحليلي كمنهج وكقاعدة للتاريخ الانساني .** فالمعقولية الديالكتيكية المحتواة في هذه العبارة يجب أن تمثل لنا كوحدة جدلية تربط بين الضرورة والحرية . فالانسان يخضع للديالكتيك كقوة عدوة بمعنى وهو بمعنى آخر يصنعه . فاذا لزم أن يكون العقل الديالكتيكي هو عقل التاريخ ، فيجب أن نعيش هذا التناقض بطريقة ديالكتيكية ، وهذا يعني أن الانسان يخضع للديالكتيك من حيث هو يصنعه وأنه يصنعه من حيث هو يخضع له . فهنالك اناس يتحددون تحددا تاما بالمجتمع الذي ينتمون اليه ، وبالحركة التاريخية التي تشملهم ، فاذا لم نشأ



ك . ياسبرز

للديالكتيك أن يغدو من جديد قانونا الهيا أو قدرا ميتافيزيقيا ، فيجب أن يغدو أفرادا لا جماعا لما فوق الأفراد .

وبعبارة اخرى نحن نلتقي بهذا التناقض الجديد : الديالكتيك هو قانون التجميع الذي يجعل هنالك تجمعات ومجتمعات وتاريخا ، أعني حقائق تفرض ذاتها على الأفراد ، ولكنه في عين الوقت يلزم أن ينسج بملايين الأفعال الفردية . فهو قوة منتجة وليس وسيلة سلبية ، وهو قوة مجمعة دون أن يغدو قدرا متعاليا ، فهو يحقق في كل لحظة وحدة التكاثر والتعدد مع التكامل والتوحد .

(٣) **يتاسس الديالكتيك على هذه التجربة التي يعيشها كل شخص :** علاقته الخارجية بالعالم المادي وبالآخر هي دائما علاقة **عرضية** وان كانت دائما **حاضرة** ، وعلاقته بالباطن مع الناس ومع الأشياء هي علاقة **أساسية** ، وان كانت في معظم الأحيان **مقنعة** masquée .

(٤) **الديالكتيك ليس مفروضا على الوقائع شأن مقولات « كانط » على الظواهر .** فالحركة الديالكتيكية ليست قوة قادرة موحدة تنكشف وكأنها ارادة الهية خلف التاريخ ، بل هي قبل كل شيء قوة منتجة . فليس الديالكتيك هو الذي يفرض التاريخ على الناس لكي يعيشوا هذا التاريخ عبر متناقضات مهولة ، بل الناس هم من حيث هم كذلك تحت وطأة الندرة والضرورة يواجه بعضهم البعض الآخر في ملابسات يمكن أن يحصيها المؤرخ أو الاقتصادي ، ولكن المعقولية الديالكتيكية هي التي يمكنها وحدها أن تجعلها مقبولة عقلا . فالتناقض قبل

أن يكون محركا نجده نتيجة . ويبـــدو الديالكتيك على الأساس الانتولوجى هو النمط الوحيد للعلاقات التى يمكن لأفراد يعيشون بطريقـــة معينـــة أن يقيموها بينهم . الديالكتيك اذا وجد ليس الا جماع التجمعات المشخصة التى يشكلها أفراد متعددون مجتمعون .

(٥) لا أحد يمكن أن يكتشف الديالكتيك اذا استخدم العقل التحليلى ، ومعنى هذا الا أحد يمكن أن يكتشف الديالكتيك اذا بقى خارج الموضوع المتأمل . فالديالكتيك لا ينكشف الا للاحظ يدمج ذاته فى الباطن . فالباحث يعيش فى اســـهام ممكن فى ايديولوجيـــة العصر كله ، وكحركة جزئية لفرد محدد فى طريقه التاريخى والشخصى فى رحاب تاريخ أوسع وأشمل يحكمه . ولو جاز لنا أن نحتفظ بالفكرة الهيجلية : « الوعى يعرف ذاته فى الآخر ، ويعرف الآخر فى ذاته » ، بعد حذف المثالية حذفا تاما ، لأمكننا القول ان حركة الـكل كحركة ديالكتيكية يجب أن تنكشف لكل فرد كضرورة لحركته الخاصة ، وبالمثل أن الحركة فى كل فرد ضرورة للحركة فى الكل .

فالديالكتيك منطق جياش بالحياة تتمثل فيه الضرورة والحرية معـــــا ، فهو ليس الا نحن « مشروعا فرديا » و « مشروعا جماعيا » ، هو الحياة ، فلكى نحيا لا مفر لنا من أن نفعل وان نكابد ونعانى .

خواطر مطروحة للمناقشة

وفى ختام هـذا المقـال نعرض للمناقشة بعض خواطر بصدد « مشروع » سارتر فى تجديد الماركسية :

(١) لقد ميز « سـارتر » تمييزا جذريا بين العقل التحليلى والعقل الديالكتيكى ، بين العلوم الطبيعية وبين دراسة الانسان ، بين عـــدم معقولية الظاهرة الطبيعية وبين المعقولية الباطنة فى التاريخ . اليس هـذا الموقف يتعارض تعارضا تاما مع الماركسية . وبخاصة حين يكرر فيلسوفنا القول بأن النشاط الفردى هو الشرط النهائى للمعقولية وأن هذا النشاط هو الحقيقة الوحيدة العملية والجدلية ؟ أتراه يفرض بهذا على فلسفة تبغى تفسير التاريخ تفسيرا شاملا عبئا تنوء به مهما بذل « سارتر » من جهد فى التفسير والتخريج ؟ .

(٢) كيف يمكن لهـــذا القدر الهـائل من التنوعات والاختلافات فى التجربة التى نعيشها أن يتسق مع المعرفة الماركسية دون أن يختل توازن هذه المعرفة أو تتهافت هذه التجربة ؟ .

(٣) اذا كان الواقع يصنع من النـــاس فقـــط ، من افعالهم وآلامهم وآمالهم واحلامهم ، فكيف نجمع وجوداتهم الفردية وكل وجود منها فريد فى بابه لا يمكن أن يحل محله وجود آخر ؟ أو بعبارة أخرى كيف نمضى من تعدد وجهات النظر ، من حيث أن كل فرد — على حد قول سارتر — يرى التاريخ من زاويته الخاصة ، الى حقيقة واحدة تشكل نسقا عاما للمعرفة ؟ وهل يا ترى تكفى جدليات « سارتر » المنصبة على التجمع والجماعة لحل أشكال الانحراف ؟ وربما خطر هـــذا الخاطر له حين تساءل : « هل اختفاء الاشـكال الرأسمالية للانحراف يرادف القضاء على جميع أشكال الانحراف ؟ » .

(٤) أليس من الواضح أن الجهد الضخم الذى بذله « سارتر » فى كتابه « نقد العقل الجدلى » يتلخص فى تحليل فينومينالى وجودى يتناول العناصر الهيجلية فى فكر « ماركس » ؟ . وهو مع كونه تحليلا صلدا دقيقا شامخا ، الا أنه يسلمنا تدريجيا الى تســـاؤلات تبعث فى نفوسنا الضجر والملل وتوقعنـــا فى الضيق والبرم ، وأخشى أن أقول انها قد تفضى بنا الى الضياع الذى أفضى بنا اليه « الوجود والعدم » .

وبعد ، فان الأمل معقود على أن تأتى الفتـرة التى يقضيها الفيلسوف الفرنسى الأشهر بين ظهرانينا بأطيب الثمرات . وعساها أن تلهمه أفكارا جديدة يدير حولها الحوار فى طريق تعميقه للمفاهيم المعاصرة . اننا نرحب بسارتر المفكر الحر المتعاطف مع التجارب الاشتراكية ، والفيلسوف العظيم المناصر للشعوب المناضلة فى وجه الاستعمار والامبريالية . اننا نرحب به وندعوه أن يعايش تجربتنا الاشتراكية فى مخططاتها ومنجزاتها ، وهى التجربة التى تجمع فى تضامن مثمر قوى الشعب العاملة فى تحالف متآزر ، وتجعل الفــكر « فكرا مفتوحا لكل التجارب الانسانية ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يصدها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالنقد » .

محمد فتحى الشنيطى

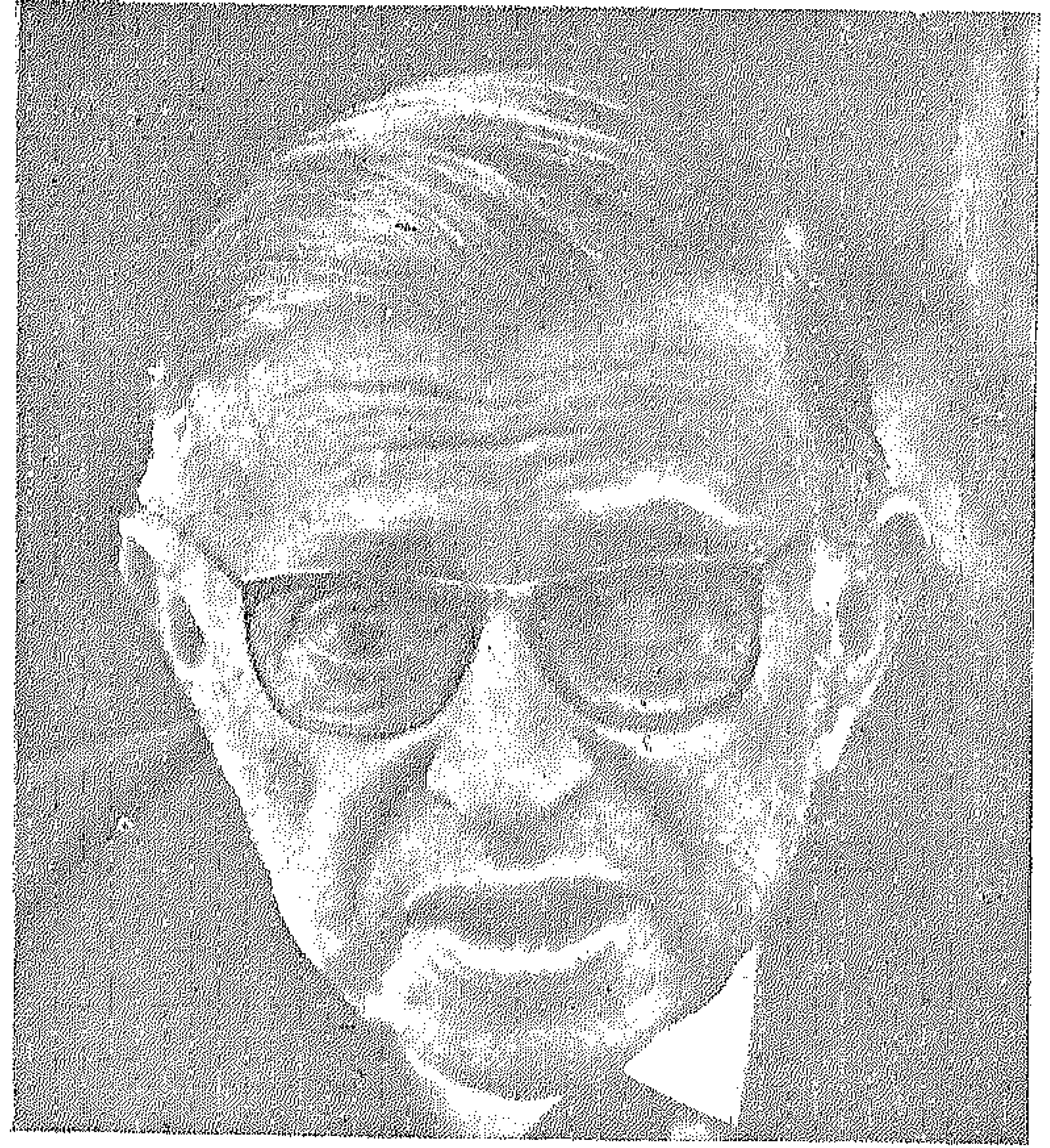


**Sartre
Philosophe
de la Liberté
et de l'aliénation.**

سارتر فيلسوف الحرية ... والاغتراب

محمود رجب

انه حتى مقابض
الجلاد لا تعفينا
من أن نكون
أحرارا .
سارتر



«بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية» . هذا هو العنوان الفرعي الذي وضعه سارتر لكتابه الرئيسي « الوجود والعدم » . وهو عنوان على جانب كبير من الأهمية ، لأنه يحدد المنظور العام الذي من خلاله تنشأ فلسفة سارتر كلها وتتطور ، فلن يتسنى للقارىء فهم هذه الفلسفة الا اذا أدرك أولا المصادرة التي تقول : ليس ثمة الا ظواهر .

ولا يلبث سارتر أن يستهل مقدمة الكتاب بعبارة خصبة توضح هذه المصادرة ، فيقول : « حقق الفكر الحديث تقدما هائلا برده الوجود الى سلسلة من المظاهر التي تكشف عنه » (ص ١٣ من الترجمة العربية للدكتور عبد الرحمن بدوي ، وسوف نشير اليها في هذا البحث) . فما معنى هذه العبارة ؟ معناها : أن هيوم كان على صواب عندما استبعد الميتافيزيقا وأسس فلسفة تجريبية ، وأن « كنت » كان محقا حينما قصر المعرفة الممكنة على الظواهر فحسب ، وأن كونت كان مصيبا عندما أعلن عن بزوغ الحقبة الوضعية وأفول الحقبة الميتافيزيقية ، وأن لاشلييه وبرنشفج وهاملان كانوا جميعا على حق حينما رفضوا الأخذ بفكرة « الشيء في ذاته » لكنت . وتعني هذه العبارة أيضا أن هسرل على وجه الخصوص كان مصيبا عندما لم يقبل الا الظاهرة المحضة حقيقة لا تقبل الشك ، وكذلك هيدجر حينما رفض أن يميز بين الظاهرة والوجود . وعلى هذا ، **فان « الوجود والعدم » ينتمي ــ منذ أول عبارة فيه ــ الى أكثر تيارات الفلسفة الحديثة شيوعا وأشدها ثباتا ، الا وهو تيار النزعة الظواهرية ولنزد الأمر وضوحا ونقول :**

ان أي موجود أو أي شيء عند سارتر ما هو الا سلسلة مظاهره ، فالتيار الكهربي مثلا ليس الا مجموع الافعال والآثار الفيزيائية ــ الكيماوية التي تكشف عنه . وعلى هذا ، فالوجود لا يختبىء وراء الظواهر ، والظواهر ليست تجليا غير محكم لهذا الوجود ، ليست شبحا زائفا ، وانما هي الوجود نفسه . ومن ثم ، فماهية أي موجود ليست قوة مدسوسة في جوف ذلك الموجود ، بل هي مظاهره التي تتجلى . انها معطاة مع هذه المظاهر وفيها . لذلك يقول سارتر : « ان الظاهر هو الماهية » (ص ١٥) . ولا شك أن سارتر متأثر هنا بعبارة هيدجر التي يقول فيها : « ان ماهية الانسان هي في وجوده ــ المتخرج » ، أي أن الانسان هو مجموع أفعاله المتخرجة والمتحققة في العالم . فعبقرية بروست مثلا ليست قوة خاصة لانتاج بعض الأعمال ، وليست أعماله مأخوذة على حدة ، ولا القدرة الذاتية على انتاجها : انها الأعمال منظورا اليها على أنها جماع تجليات الشخص .

نخلص من هذا الى نتيجة هي : أن سارتر يرفض « الشيء في ذاته » أو « النومين » ، ويرفض أيضا «الوجود بما هو وجود» ، والعلل والجواهر التي تبحثها الميتافيزيقا التقليدية الواقعية (ميتافيزيقا أفلاطون مثلا). فالأنطولوجيا الجديدة ، أنطولوجيا سارتر ، ستكون أنطولوجيا وصفية ، فنومنولوجية (= ظاهرانية) . ومن ثم ، فهي تتعارض مع كل ميتافيزيقا تزعم لنفسها القدرة على تفسير الظواهر بمبادىء ليست هي ذاتها من نظام فينومينالي ولا تقبل التحقيق في التجربة . ان انطولوجيا سارتر ماهي بالأنطولوجيا العامة التي تبحث في « الوجود بما هو وجود » ، بل هي أنطولوجيا نطاقية أو مناطقية ، تبحث في الوجود من حيث هو مقسم الى مناطق . **ومناطق الوجود الرئيسية عند سارتر ثلاث : الوجود ــ في ــ ذاته ، والوجود ــ لذاته ، والوجود ــ للغير . فأما الوجود ــ في ــ ذاته فهو وجود الأشياء ، ووجود العالم ، انه ــ باختصار ــ الوجود المادي . أما المنطقتان الأخريان فتتعلقان بالوجود الانساني ، لكن الوجود ــ لذاته هو الشعور أو الوعي منظورا اليه في ذاته وكأنه في حالة انعزال (الكوجيتو) ، والوجود ــ للغير هو أيضا الشعور ولكن منظورا اليه من حيث علاقته بالشعورات الأخرى ، أي من وجهة نظر نستطيع أن نسميها اجتماعية .**

وتوضيحا لمهمة الأنطولوجيا الظاهرانية عند سارتر ، سوف نختار فكرة أساسية ، هي ــ في اعتقادنا ــ بمثابة المفتاح الذي لا غنى عنه لفهم فكر سارتر بأسره ، الا وهي فكرة الحرية . وسنتناولها من خلال ارتباطها الوثيق بمواقف لا تتميز بالحرية ، بل بقهر الحرية ، مثل مواقف الاخفاق والاضطهاد والاستلاب والتشيؤ ، كيما نصل ــ في النهاية ــ الى اثبات : **ان الحرية عند سارتر ليست معلقة في الهواء ، يدلل عليها عقليا ، بل هي لا تكون الا في مثل**



هذه المواقف العينية ، التى هى بمثابة المناسبات والشروط لظهور الحرية .

ليس ثمة فرق بين وجود الانسان وكونه حرا

يوحد سارتر بين الوجود الانسان والحرية ، وذلك أن الحرية « تنشأ من سلب نداءات العالم ، وتظهر منذ أن اتخلص من قبضة العالم الذى انخرطت فيه ، كيما أدرك ذاتى كشعور ... » (ص ١٠٢) وعلى هذا ، لا تكون الحرية ـ بهذا المعنى ـ كيفية للانسان بين غيرها من الكيفيات التى يتصف بها ، وليست شيئا يمتلكه الانسان او يفتقر اليه حسب وضعه التاريخى ، وانما هى الوجود الانسانى ذاته وبما هو كذلك . **« فالانسان عند سارتر لا يوجد أولا لكى يكون حرا بعد ذلك ، فليس ثمة فرق بين وجود الانسان وكونه حرا »** (ص ٨١)

ويترتب على توحيد سارتر بين الموجود الانسانى والحرية ، مسئولية الانسان الكاملة عن وجوده . ولكى يجسد فكرته عن الحرية والمسئولية ، يأخذ بفكرة هيدجر عن «ارتماء» الانسان فى العالم وكونه مقذوفا فى « موقف » معطى من قبل . فالانسان يجد نفسه وعاله فى وضع يبدو كما لو كان وضعا خارجيا ، ليس من صنعه (وضع العائلة والطبقة والامة والجنس ...) . وكذلك الأمر بالنسبة الى موضوعات محيط الانسان وبيئته ، فهى موضوعات ليست ملك يديه ، لا يستطيع أن يتحكم فيها ، انها مصنوعة كالسلع أو البضائع ، شكلها واستعمالها محددان من قبل ومقننان . لكن هذا « الامكان » الأساسى لوضع الانسان هو نفسه شرط حريته ومسئوليته ، ذلك لأن وضعه الممكن يصبح وضعه «هو» الخاص بقدر ماينغمس فيه ويلتزم به ، وبقدر ما يقبله أو يرفضه . فما من قوة على الأرض او فى السماء تستطيع أن تدفعه الى التخلى عن حريته : انه هو نفسه ، وهو وحده الذى يجب أن يقرر وأن يختار ما يكون اياه .

ويرى سارتر أن الانسان ليس شيئا آخر سوى خلق ذاتى ، أى أن الانسان هو ذلك الذى يخلق نفسه بنفسه، لأن وجوده يتوحد مع فاعليته (= أعماله) أو بالأحرى مع أفعاله الحرة . فالانسان ـ كما يقول ـ هو ما يفعل ، وما هو الا سلسلة من المشاريع . والوجود الفعلى الانسانى هو ـ فى أية لحظة ـ « مشروع متحقق » ، رسمه الانسان بنفسه ونفذه بحرية تامة . أو بعبارة أخرى نقول : ان وجود الانسان الفعلى الخارجى ليس الا مشروعه الأساسى، بيد أن الوضع الفعلى للانسان لا ينطبق أو لا يتطابق أبدا مع امكانياته ، ذلك أن وجوده يظل دائما وجودا ناقصا . والنقص عند سارتر ماهو الا تجل للسلب الأساسى الكامن فى الوجود الانسانى . يقول : « ان الآنية (أى الموجود الانسانى) ليست شيئا يوجد أولا ثم ينقصه ، فيما بعد ، هذا أو ذاك : انها توجد أولا ومنذ البداية كنقص وعلى علاقة تركيبية مباشرة مع ما ينقصها ... والآنية تدرك فى مجيئها الى الوجود على أنها وجود مناقض ... والآنية تجاوز مستمر الى تطابق مع ذات غير معطى أبدا » (ص ١٧٥ ـ ١٧٦) .

ان الموجود الانسانى ليخفق بالضرورة فى الاتحاد أو التطابق مع ذاته . بعبارة أخرى نقول : ان « ما هو ـ لذاته » يجاهد باستمرار فى سبيل أن يصير « ماهو ـ فى ذاته» ، أن يصير ثابتا وكثيفا ، وأساسا لوجوده الخاص، لكن هذا المشروع الذى يهدف الى جعل « ماهو ـ لذاته » « ماهو ـ فى ـ ذاته » ، مشروع مقضى عليه بالاخفاق . وهذا الاخفاق الأنطولوجى يشكل وجود الانسان بأكمله ويسرى فيه . يقول : « ان الآنية تتألم فى وجودها ...

لانها لا تستطيع أن تبلغ ما هو — فى — ذاته دون أن تضيع نفسها كوجود — من أجل — ذاته . انها اذن بطبعها شعور شقى ، دون تجاوز ممكن لحالة الشقاء » (ص ١٧٧) .

بذلك وصل التحليل الأنطولوجى عند سارتر الى النقطة المركزية فى فلسفته ، الا وهى تعيين الوجود الانسانى بوصفه اخفاقا ، فكل العلاقات الانسانية الأساسية أو المشروع الانسانى بأسره واقع تحت أسر هذا الاخفاق . لكن بما أن الاخفاق دائم ولا يمكن تجنبه (طالما انه هو الخاصية الانطولوجية للموجود الانسانى) — فانه هو أيضا الأساس والشرط الضروريين للحرية الانسانية ، فالحرية لا تكون الا بقدر ما تجعل الانسان « ملتزما » ومنغمسا فى داخل وضعه الممكن ، الذى يمنعه بدوره من أن يصير مؤسس وجوده — لذاته . بذلك تتم دائرة التعينات الانطولوجية ، فهى تشمل : الوجود والعدم ، الحرية والاخفاق . والتطابق بين الأضداد لا يتم خلال عمليةديالكتيكية ، وانما من خلال تحقق هذه الأضداد بوصفها خصائص أنطولوجية.

من الأنا الى الغير ، أو من الحرية الى الاستلاب

ان التحليل الانطلوجى للموجود — لذاته يؤلف الاطار الذى يفسر سارتر بواسطته وجود الغير . وهذه النقلة تمثل مشكلة منهجية على جانب كبير من الأهمية ، وذلك أن سارتر اتبعالتصور المثالىللوعى بالأنا أو الذات (الكوجيتو) بوصفه أصلا أو خالقا ترنسندنتاليا للوجودبأسره ، لدرجة انه (أى سارتر) يواجه دائما خطر الوقوع فى أسر الأنانة (أو الهووحدية)الترنسندنتالية . وقد واجههذا الخطر عندما نقد كلا من هسرل وهيدجر وهيجل ، حيثبين فى هذا النقد أن محاولتهم التى تستهدف اثبات وجود الغير بوصفه واقعة أنطولوجية مستقلة عن الأنا ، محاولات أصابها الاخفاق ، لأن وجود الغير — فى هذه المحاولات — مستغرق — بدرجة تقل أو تزيد — فى وجود الأنا (ص ٣٩٧) . وسارتر نفسه يرفض كل الجهود التى تهدف الى استخلاص وجود الغير استخلاصا أنطولوجيا ، فهو يقول : « اننا نلقى الغير ، ولكننا لا نكونه » (ص ٤٢٢) ، ذلك أن وجود الغير له طابع الواقعة الممكنة غير القابلة للرد .

لكن الأنا أو الكوجيتو — فيما يقول — لا يمدنا الا بنقطة الابتداء لفهم وجود الغير ، لأن كل « واقعة ممكنة » وكل « واقعة ضرورية » لا تكون كذلك (أى ممكنة أو ضرورية) الا بفضل الكوجيتو ومن أجله . يقول : « لابد للكوجيتو أن يقذف بى خارج نفسه على الغير ، كما قذف بى خارجه على ماهو — فى — ذاته ... وينبغى أن نطلب الى ماهو من أجل ذاته أن يسلم الينا ماهو للغير ، والى المحايثة المطلقة أن تلقى بنا فى العلو المطلق . » (ص ٤٢٤ و ٤٢٥) .

ان تجربة الكوجيتو التى تحقق الوجود المستقل للغير، هى « تجربة أن يكون المرء منظورا — بواسطة — الغير » . فان كون الانسان موضوعا للنظر من انسان آخر ، يؤلف — بالنسبة للكوجيتو — وجود الغير ، ذلك أن « ما اليه يحيل ادراكى للغير فى العالم بوصفه من المحتمل أن يكون انسانا ، هو الا مكان المستمر لأن أرى بواسطته ... **فالغير ، من حيث المبدأ ، هو من ينظر الى » (ص ٤٣٣). وعلى هذا ، فان نظرة الغير تصبح عنصرا مؤلفا للعلاقات الأساسية المتبادلة بين الموجودات الانسانية . ويضرب سارتر مثلا يوضح به ذلك ، وهو مثل من يتلصص من خلال ثقب الباب . ففى هذا الموقف يشعر فجاة أنه منظور اليه من الغير . وبهذه النظرة يصبح شخصا يعرفه انسان آخر، يعرفه فى وجوده الباطن الداخلى ، وهو هذا الوجود الذى يراه الغير . ان امكانياته الخاصة تسلب منه ، فهو لا يستطيع ان يخفىنفسه حيث اراد الاختفاء ، ولا يستطيع أن يعرف ما يود معرفته ، ويصير لعالمه معنى جديد ، فعالمه يصبح وكأنه عالم الغير ، وكما لو كان عالما من أجل الغير . وعلى هذا ، فان وجوده يظهر كما لو كان وجودا « تحت تصرف حرية الغير » (ص ٤٤٠) . ان نظرة الآخر تحولنى الى موضوع ، الى شىء ، تحول وجودى الى « طبيعة » ، تسلب امكانياتى وتجعلها منفصلة او مغتربة عنى ، وتسرق عالمى .** يقول : « فاذا كان ثم غير ، مهما يكن ، وأينما يكن ، وأيا ما كانت علاقاته معى ... فان لى خارجا ، ولى طبيعة ، وسقوطى الأصيل هو وجود الغير » (ص٤٤١).

ولذلك ، فان ظهور الغير يحول عالم الأنا الى عالم صراع ومنافسة واستلاب (اغتراب) وتشيؤ . فالغير هو « الموت المتحجب لامكانياتى » . هو الذى يغتصب عالمى ، والذى يجعلنى « موضوعا للتقويم » ، والذى يعطينى



س . كير كجورد

أو يمنحنى « قيمتى » . وعلى هذا ، فحالة كونى منظورا تجعل منى موجودا بلا أى دفاع ضد حرية ليست حريتى. وبهذا المعنى نستطيع أن نعد أنفسنا عبيدا ، من حيث أننا نظهر للغير . لكن هذه العبودية - فيما يقول سارتر - « ليست النتيجة - التاريخية والممكن تجاوزها - لحياة ذات شكل مجرد للشعور . فأنا عبد بالقدر الذى به أتوقف فى وجودى فى حضن حرية ليست حريتى وهى الشرط فى وجودى . ومن حيث أنى موضوع لقيم تأتى لتصفنى دون أن أستطيع أن أؤثر فى هذا الوصف ، ولا أن أعرفه ، فانى فى حال عبودية » (ص ٤٤٨) .

ان الاستلاب أو الاغتراب عند سارتر شرط ضرورى للحرية . فالحرية لا تكون الا منغمسة فى موقف . وهذا الموقف يتميز بانه مستلب (أو مغترب) ، أى يوجد من حيث هو - للغير . « وكونى أجىء الى العالم بوصفى حرية تواجه الغير معناه أننى اجىء الى العالم بوصفى انسانا مستلبا » . ها هنا نجد الارتباط الوثيق بين الحرية والاستلاب ، ونجد أيضا أن الاستلاب دائم ولا يمكن قهره . فبعد مناقشة تفصيلية ، يلخص سارتر المشكلة على النحو التالى : « ها نحن أولاء قد بلغنا نهاية هذا العرض . وعرفنا أن وجود الغير قد استشعر عن بينة فى وبواسطة واقعة موضوعيتى . ورأينا أيضا أن رد فعلى ضد استلابى للغير يترجم عنه بادراك الغير كموضوع . والخلاصة أن الغير يمكن أن يوجد بالنسبة الينا على صورتين : اذا استشعرته بوضوح ، افتقرت الى معرفته، واذا عرفته ، وفعلت فيه ، لا أبلغ غير وجوده - موضوعا ووجوده المحتمل فى وسط العالم ، وليس من الممكن ايجاد تركيب مؤلف من هاتين الصورتين معا . بيد أننا لا نستطيع التوقف عند هذا الحد : فهذا الموضوع ، الذى هو الغير بالنسبة الى ، وهذا الموضوع الذى هو أنا بالنسبة الى الغير ، يتجليان كأجسام . » (ص ٤٩٨) .

« الاستلاب دائم ولا يمكن قهره » . هذه قضية لابد من التوقف عندها قليلا . فأغلب الظن ان سارتر يقصد بالاستلاب ها هنا الاستلاب بمعناه الأنطولوجى ، أى أن الغير لابد منه لكى تشعر الذات بنفسها . وهو متأثر فى ذلك بهيجل ، فهو يقول : « وهكذا نجو ان » اللحظة « التى يسميها هيجل « الوجود للغير » مرحلة ضرورية فى نمو الشعور بالذات ، وطريق البطون يمر بالغير . ولكن الغير لا اهمية له عندى الا بالقدر الذى به يكون ذاتا أخرى ، ذاتا - موضوعا للأنا - بالعكس ، بالقدر الذى به يعكس ذاتى ... » (ص ٤٠٢) . **وهذا هو المعنى الأصيل للاستلاب أو الاغتراب . فالانسان لا يكون الا اذا تخارج من نفسه الباطنة ، وحقق فى العالم أعمالا . هذه الأعمال رغم أنها منه وهى هو ، فانها آخر غيره ، ولا يتعرف على نفسه الا من خلالها . ولعل هذا هو المعنى الحقيقى للحديث القدسى الذى يقول الله فيه عن نفسه : « كنت كنزا مخفيا**



(أى بطونا خالصا) ، فأردت أن أعرف نفسى ، فخلقت الخلق (أى شيئا خارجيا آخر غير الله ، يكون له بمثابة المرآة) » .

لكننا اذا نظرنا الى الاستلاب بمعناه الاجتماعى ، فلابد وأن ندعو الى تجاوز الاستلاب وقهره ، ولا يجب أن ننظر اليه على أنه دائم ، بل مؤقت ومصيره الى زوال . وهذا ما يقصده هيجل - وما به يتميز عن سارتر - عندما يقول بسلب السلب ، .واستلاب الاستلاب ، فى الحياة الاجتماعية ومن خلالها ، دون القضاء على الوجود الاجتماعى (الغير) أو العلاقات الاجتماعية أو الحياة الاجتماعية . **والغريب أن سارتر صاغ فكرة هيجل هذه وأجاد التعبير عنها دون أن يفيد منها ، فهو يقول : « وهكذا نجد أن الفكرة البارعة التى قال بها هيجل هى أنه جعلنى أتوقف على الغير فى وجودى ... انه يقول اننى وجود لذاته ليس لذاته الا بواسطة الغير . ففى قلبى اذن ينفذ الغير ... وفى وجودى الجوهرى أتوقف على الوجود الجوهرى للغير ، وبدلا من أن نعارض وجودى لذاتى بوجودى لغيرى ، فان الوجود - من أجل - الغير يظهر شرطا ضروريا لوجودى لذاتى»** (ص ٤٠٤) . **ولقد كان حريا بسارتر - لا هيجل - أن يدعو الى هذه الفكرة فى هذا العصر بالذات ، عصر التفرقة العنصرية والتناحر بين المذاهب السياسية ، حيث الحاجة ماسة الى النظر الى الغير (أى المختلف عن الأنا فى الدين أو الجنس أو اللون أو المذهب السياسى) ، لا على أنه جحيم الأنا ومستلب لامكانياتها ، بل معين لها ومن الممكن أن يتعايش معها سلميا .**

وكذلك الأمر بالنسبة الى الاستلاب السياسى ، لا يمكن النظر اليه على أنه دائم ولا يمكن قهره ، ذلك أن الاستعمار فى الحقيقة ماهو الا استلاب الغير (= الدولة المستعمِرة بالميم المكسورة) لذات الأمة (= الشعب المستعمَر بالميم

المفتوحة) ، ولكى تسترد الأمة ذاتها ، لابد من استلاب الاستلاب (أى التحرر) ، ولا يكون ذلك الا بالعمـــل الثورى .

اذن ، لم يلتفت سارتر ـ كما التفت هيجل ـ الى لحظة استلاب الاستلاب ، وذهب الى القول بأن الاستلاب دائم ولا يمكن قهره . ودوام الاستلاب ـ كما قلنا ـ لا يصدق الا بالنسبة الى الاستلاب بمعناه الأنطولوجى . أما الأنواع الأخرى من الاستلاب ، فلابد من التأكيد على ضرورة قهرها وتجاوزها ، أى لابد من القول باستلاب الاستلاب . وهذا ما لم يقله سارتر فى « الوجود والعدم » ، على الرغم من أن مواقفه السياسية ومشاركته فى أحداث عصره تجعـل منه داعية من دعاة التحرر والقضاء على الاستعمار ، أى من دعاة تحقيق لحظة استلاب الاستلاب فى الحياة الاجتماعية وبالعمل الثورى . وعلى هـــذا ، فثم تناقض واضح بين سارتر « الوجود والعدم » أى سارتر «الفيلسوف النظرى» وسارتر « الرجل السياسى العملى » . والحق أن سارتر بكتابه « الوجود والعـــدم » خير نموذج للمثقف المغترب أو المستلب استلابا ايديولوجيـــا ، أى ذلك الذى يقول بأفكار هى ـ فى الواقع ـ انعكاس لما يســـود المجتمع من أوضاع ، فتجىء هذه الأفكار لتؤيدها وتبررها . **والمجتمع الذى جاء « الوجود والعدم » انعكاسا وتبريرا لأوضاعه ، هو المجتمع الرأسمالى الفردى ، الذى يقوم على المنافسة الحرة التى تستهدف اثراء الأنا على حســاب الغير . والتبرير الذى يقدمه سارتر هو أن الحرية لا تكون الا فى مواقف تتميز بالاستلاب والقهر ، وأن الاستلاب دائم دوام الحرية ، وشرطها الضرورى . وان صدق هــذا التبرير فلسفيا وانطولوجيا ، فانه غير مقبول تاريخيا وواقعيا .** ولنزد الآن هذه القضية الهامة عرضا ـ من جانب سارتر ، ومناقشة من جانبنا :

الحرية والاخفاق والقهر

يستخدم سارتر تصوره للغير من حيث هو خصم للأنا وعدولها ، أساسا لتفسير العلاقات المتبادلة بين الموجودات الانسانية ، وهى علاقات جســدية فى المقـــام الأول . لكن الجسم يدخل فى هذه العلاقات ، لا لمجرد أنه « شىء » أو عضو فيزيائى ـ بيولوجى ، وانما بوصفه مظهــرا أو تجليا لفردية الأنا وامكانها فى صلتها بالعالم (ص ٥٣٦) . والتجربة الأصلية للغير من حيث هى مصـــدر للاستلاب والتشيؤ ، تتطلب نوعين من رد الفعل ، يؤلفان طرازين أساسيين من طراز العـــلاقات المتبادلة بين الموجـــودات الانسانية : (١) فاما أن تحاول الأنا أن تسلب حرية الغير وسيادته ، وأن تجعله شيئا موضوعيا ، يعتمد ـ بكليته ـ على الأنا ، أو (٢) أن تستوعب حرية الغير وتمثلها وتقبلها من حيث هى أساس لحرية الذات الخاصة (ص ٥٨٦) .

والموقف الأول (أو رد الفعل الأول تجاه الغير) يؤدى الى السادية (أى حب التعذيب) ، أما الموقف الثانى فيفضى الى الماسوشية (أى حب التعذب أو تعذيب الذات) . لكن الاخفاق الجوهرى الذى يميز كل المشاريع الوجودية للأنا ، يميز أيضا المحـاولات التالية : الاستعباد الكامل للغير يحوله الى شىء ويعدمه بوصفه آخر مستقلا ، ويعدم بالتالى الهدف الذى تسعى الأنا الى الحصول عليــه . وكذلك الأمر بالنسبة للخضوع أو الامتثال الكامل للغير ، فانه يحول الأنا الى شىء ، ويعدمها بوصفها ذاتا حرة ، ويعدم بالتالى الحـرية التى تسعى الأنا الى استردادها والحصول عليها . فالاخفاق فى الموقف السادى يؤدى الى اعتناق الموقف الماسوشستى ، والعكس بالعكس ، ذلك لأن كلا منهما ـ فيما يقول سارتر ـ « موت الآخر ، أى أن اخفاق الواحد يبرر (يدعو الى) اتخاذ الآخر . وهكذا لا يوجد ديالكتيك لعلاقاتى مع الغير ، بل دور ـ وان كانت كل محاولة تثرى من اخفاق الأخـــرى » (ص ٥٨٧) ، وبذلك ، فان العلاقتين الانسانيتين الأساسيتين تنشىء وتحطم كل منهما الأخرى على التوالى . « وهكذا لا نستطيع أبدا أن نخرج من هذا الدور (الحلقة المفرغة) » (نفس الصفحة) .

ان الموقف الممكن والوحيد الذى يتبقى بعد ذلك تجاه الغير ، والذى يهدف الى تحطيمه ، هو موقف الكراهية . بيد أن هذا الموقف يخفق هو الآخر فى تحقيق النتيجـــة المطلوبة : الا وهى تحرير الأنا ، ذلك لأنه حتى بعد موت الغير ، فانه يظل حيا فى شعور الأنا .

لكن ، ما هى النتيجة ؟ النتيجـة هى : أنه مادامت « كل المسالك المركبة للناس بعضهم تجاه بعض ليست الا اثراءات واغناءات لهذين الموقفين الأصليين (أى السادية والماسوشية) ولموقف ثالث ، هـو موقف الكراهيـــة » (ص ٦٥١) ، فما من مخرج هناك من دائرة الاخفـــاق . ومن ناحية أخرى ، يجب على الانسان أن « يلتزم » أو أن ينغمس فى موقف من هذين الموقفين ، لأن حقيقته تقوم فى مثل هذا « الالتزام » فحسب . وعلى هذا ، فبعد اخفاق كل محاولة « لا يبقى بعد لما هو ـ لذاته الا أن يدخـل فى الدائرة ويدع نفسه يترجح الى غير نهـــاية بين هذين الموقفين الأساسيين » (ص ٦٦٠) . فكأن الانسان سيزيف جديد يؤدى مهمة لا معقولة . لكن يضيف فى هامش هذه الصفحة قائلا : « ان هذه الاعتبارات لا تستبعد امكان قيام أخلاق للتخلص (التحرر) والنجاة . لكن هذه ينبغى الوصول اليها عند نهاية تحول جذرى لا نستطيع التحدث عنه هنا » (أى فى كتاب « الوجود والعدم ») .

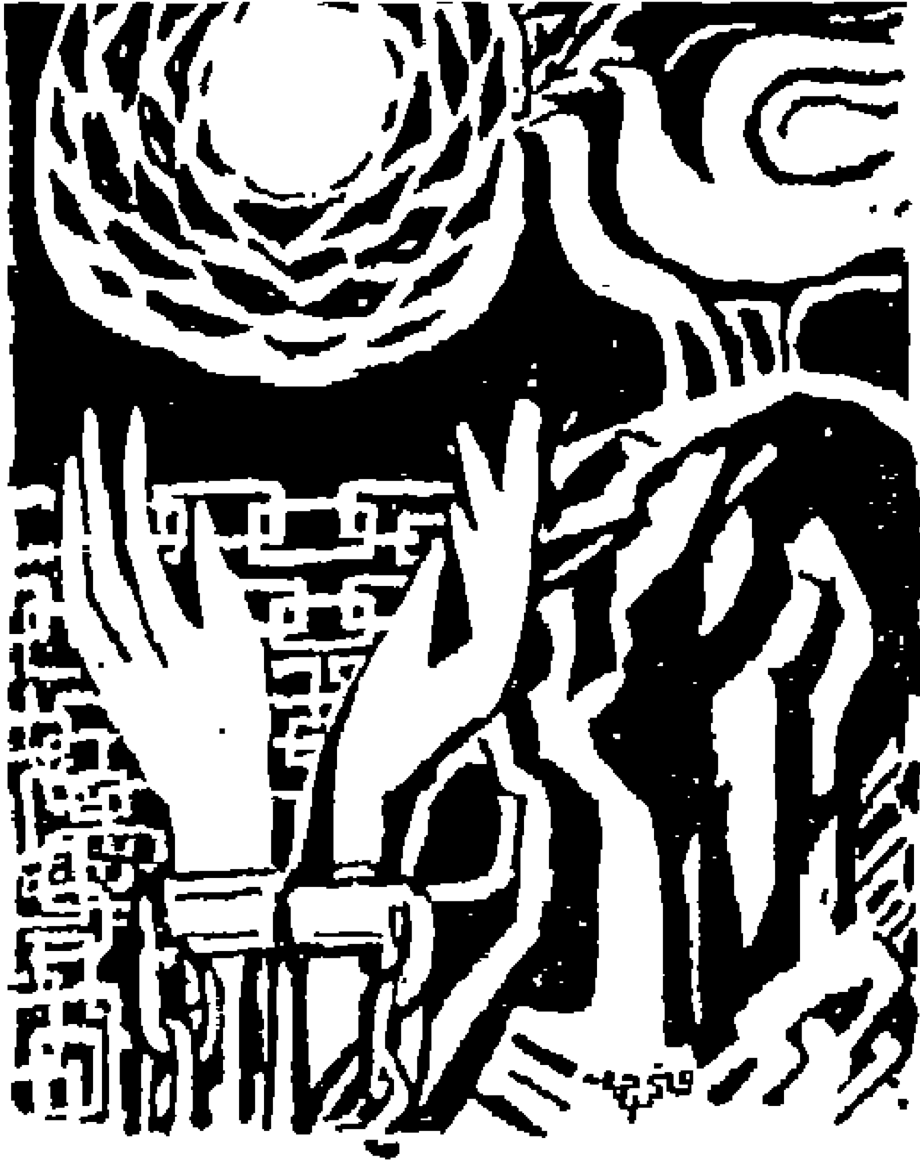
لقد بدأ التحليل الأنطولوجى بالتوحيـــد بين الأنا (الكوجيتو) والحرية ، وحرية الأنا ، كما بين سارتر ، ترتبط « بامكان » موقفها . وجميع المحاولات التى تبذلها

لكى تكون مؤسسة لوجودها ، محاولات مقضى عليهـــا بالاخفاق . والجزء الاخير من « الوجود والعدم » يبرر فيه سارتر التوحيد الأنطولوجى بين الموجود الانسانى (الآنية) والحرية .

ويرى سارتر أن التبرير لا يمكن أن يكون ذلك الذى تصوره الفلسفة المثالية التقليدية ، أى التمييز بين الحرية الترنسندنتالية والحرية التجريبية (الامبريقية) ، ذلك أن مثل هذا الحل لا يمكن بحال أن يكون وافيا بمقصوده ، لأن تحليله للأنا لا ينحصر داخـــل الاطار أو البعـــد الترنسندنتالى ـ الانطولوجى ، فمنـذ أن اعترفت الأنا ـ فى الجزء الثالث من « الوجود والعدم » ـ بوجود الغير بوصفه « واقعة ضرورية » لا تقبل الرد ، وفلسفته خرجت من ميدان الانطولوجيا البحت ودخلت ميدان العـــالم الاونطيقى (التجريبى) باصطلاح هيدجر . ولذلك ، فان سارتر لا يمكن أن يدعى أن فلسفته فى الحرية ، فلسفـة ترنسندنتالية ـ أنطولوجية ، بل يزعم أن فلسفته ـ على العكس من فلسفة هيدجر (الذى ظل تحليله الوجودى فى حدود الانطولوجيا الخالصة) ـ « مذهب » أى مذهب وجودى ، أى وجهة نظر عامة تشتمل على موقف محـدد من الحياة والعالم ، وتتضمن أخلاقا محددة ، ومذهبا فى الفعل . ومن ثم ، تحتم على سارتر أن يبين واقعيـة تصوره للحرية الانسانية . والجزء الاخير من « الوجـود والعدم » مخصص ، أساسا ، لاثبات ذلك .

لقد سبق ان رأينا ان الانسان من حيث هو « وجود ـ لذاته » لا يكون عند سارتر الا بمقدار ما « يحقق ذاته » ، فهو فى جوهره فعل وعمل وفاعلية . « والانسان حر لانه ليس ذاته بل هو حضور لذاته . والوجود الذى هو ماهو لا يمكن أن يكون حرا ، والحرية هى العدم الذى قد كان فى صميم الانسان ، ويحمل الآنية على أن تصنع نفسها ، بدلا من أن تكون » . (ص ٧٠٤) . وهذا «الصنع للنفس» أو « الخلق الذاتى » يصدق على كل لحظة من لحظات حياة الانسان : فسواء فعل أو لم يفعل ، سواء كان موجودا أو لم يكن ، فانه هو نفسه قد « اختار » هـــذا البديل أو ذاك ، وكان اختياره حرا باطلاق ، « ولما كان وجودنا هو اختيارنا الأصلى ، فان الشعور بالاختيار واحـد هو وشعورنا بذواتنا » (ص ٧٣٦) .

وقد يقول قائل ، اعتراضا على قول سارتر بالحـرية المطلقة : ان الانسان هو فى الحقيقة متعين بوضعه الاجتماعى والتاريخى ، وهو الوضع الذى يعين بدوره مجال حريتـه ومضمونها ، ومدى اختياره ، . فلتكن « الآنية » ـ على سبيل المثال ـ عاملا فرنسيا يعيش تحت ظل الاحتـــلال الألمانى لفرنسا أثناء الحرب العـالمية الثانية . ان حريته هنا ، فى **هذا الظرف ، محدودة ، واختياره مقيد ومقرر**



من قبل . لكن سارتر يرد على هـــذا الاعتراض بقوله : **ان الانسان ليظل حرا حرية مطلقة ، حتى وهو فى أشد المواقف قهرا وجبرا وتعينا . صحيح أن العامل قد يعيش فى حالة من العبودية والقهر والاستغلال الفعلى ، لكنـه « اختار » بحرية هذه الحالة ، وهو حر فى تغييرها فى أية لحظـة أنه قد اختـــارها بحرية لأن العبودية والقهـر و « الاستغلال » لا يكون لها معنى الا « لما هو ـ لذاته » و « بما هو ـ لذاته » ، الذى وضع وقبل هـذه القيم ولا يزال يعانيها . ولديه الحرية فى تغيير وضـعه فى أية لحظة يشاء ، لأن هذه القيم لن يكون لها وجود عندما يمتنع أو عندما يتوقف عن وضعها وقبولها ومعاناتها . وسارتر يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، ويفهم قرار تغيير الوضع على أنه مشروع فردى ، وينظر الى فعـل التغيير على أنه مخاطرة فردية .**

واذا كان فى مثل هذا الفعل الفردى يعنى للعـــامل احتمال فقدانه لوظيفته ، أو انه قـــد يؤدى الى تشرده أو سجنه أو حتى موته ، فان هذا لا يقلل البتة من حريته المطلقة ، ذلك انه لأمر من أمور الاختيار الحر أن يعلى المرء من قيمة الحيـــاة والأمان على التشرد والسجن والموت . وعلى هذا ، فان هـذه القضية الوجودية تؤدى حتما الى التصور المثالى الذى مؤداه أن الانسان حر ، حتى لو كان مقيدا بالأغلال ، أو كما قال سارتر : « انه حتى مقابض الجلاد لا تعفينا من أن نكون أحرارا » (ص ٨٠١) لـكن سارتر لا يريد أن تفهم هـــذه القضية وأن تفسر بمعنى « الحرية الداخلية » فحسب ، فالعبد حر بالفعل فى أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا ينكشف الا فى ضـــوء الهدف الذى يختاره : فأما أن يظل عبدا أو أن يغامر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

الحرية لا تنبثق الا من مواقف الجبر والقهر . هذه القضية عبر عنها سارتر أروع تعبير فى « جمهورية الصمت» عندما وصف فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا ، فهـو يقول ما نصه : « لم نكن فى يوم ما أكثر حرية مما كنا خـلال

فترة الاحتلال الالماني ، لقد فقدنا في أثنائها كل حقوقنا ابتداء من حق الكلام ، كنا نتلقى الاهانات في وجوهنا كل يوم ، متقبلين اياها في صمت . وباسم أي ادعاء أو آخر كنا ننفى بالجملة . وكانت تواجهنا في كل مكان - في الجرائد وعلى الشاشة البيضاء - صورتنا الباهتة التي اراد منا قاهرونا أن نتقبلها ، لهذا كله كنا أحرارا ، فلان سم النازى قد تسرب الى أفكارنا كانت كل فكرة تعد انتصارا ، ولان البوليس ذا القوة الشاملة حاول تكميم أفواهنا بالقوة كانت كل كلمة تحمل قيمة اعلان المبادىء ، ولاننا قتلنا فكل حركة من حركاتنا كانت لها خطورة الالتزام الوقور ... ان سر الانسان لا يكمن في عقدة أوديب أو في عقدة نقصه . بل هو حد حريته الخاصة وقدرته على مقاومة التعذيب والموت ... لقد قدمت ظروف النضال لأولئك الذين انخرطوا في سلك الحركات السرية خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا « على المكشوف » ، مثل الجنود ، بل كانوا في كل الظروف متوحدين .. قتلوا في وحدة .. أسروا في وحدة ... وأجهوا التعذيب متوحدين عراة في حضرة معذبيهم .. المسئولية المطلقة في الوحدة المطلقة ، أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟ . من ثم ، أقيمت وسط الظلام والدم جمهورية هي أقوى الجمهوريات جميعا . أدرك كل مواطن من مواطنيها أنه قد وهب نفسه للكل ، وحقق كل منهم - في عزلة مطلقة - مسئوليته ودوره في التاريخ . وبالاختيار لنفسه في حرية اختار الحرية للجميع . هذه الحرية الخالية من المنظمات والجيوش والعساكر كانت مكسبا لكل فرنسى ، يثبت دعائمه الروحية في كل لحظة .. لقد كانت جمهورية الصمت والظلام » . (النص مأخوذ من كتاب هاينمان « الوجودية وأزمة العصر » ، لندن ، ص ١١٣) .

ان مواقف الجبر القهر هي شروط الحرية . وكل التحديات والعقبات والتحديدات لحريتنا هي - فيما يقول سارتر - من صنعنا وتظهر معنا (ص ٧٦٦) . ويذهب الى أن الوضع الذي يقاوم حريتنا لا يمكن أن يكون حجة ضد حريتنا ، ذلك أن الحرية تنبثق من خلاله « فالصخرة التي تبدى عن مقاومة شديدة حين أريد نقلها ، ستكون ، على العكس ، مساعدة ثمينة لي اذا أردت الصعود عليها لتأمل المنظر من حولها » (ص ٧٦٦) .

ان كلام سارتر عن الحرية الانسانية يصل هنا الى نقطة استئصال الذات ، فالاضطهاد والتعذيب والاحتلال هي ، في حقيقة الامر ، دليل على انعدام الحرية في هذا العالم ، رغم أنها تبدو - في نظر سارتر - كما لو كانت امثلة على وجود الحرية الانسانية . ان برهنة سارتر صحيحة من الناحية الأنطولوجية ، لكنها ، من ناحية الواقع ، بعيدة من « الحقيقة الانسانية » . واذا كان في مقدور الفلسفة - بفضل تصوراتها الوجودية - الأنطولوجية عن الانسان أو الحرية - أن تبرهن على أن المضطهد (بفتح الهاء) والمضطهد (بكسر الهاء) ، أو المعذب (بفتح الذال وتشديدها) والمعذب (بكسر الذال وتشديدها) ، يظلان حرين حرية مطلقة ويظلان صاحبي اختيار مسئول ، فعندئذ تنحط هذه التصورات الفلسفية الى مستوى الايديولوجية ، ايديولوجية تقدم نفسها بوصفها تبريرا جاهزا في أيدى المعذبين والمضطهدين ، الذين هم أنفسهم جزء هام من « الحقيقة الانسانية » ، أو الواقع الانساني . صحيح أن « الموجود - لذاته » بما هو كذلك ، يظل حرا حتى وهو بين أيدى مختلف المعذبين (بكسر الذال المشددة) والمضطهدين (بكسر الهاء) الذين يقدمون مختلف الفرص لممارسة حرية الانسانية . لكن هذه الحرية تهتز بحيث تصبح غير ذات موضوع ، ومن ثم تقضى على نفسها . ان الاختيار الحر بين الموت والعبودية ماهو بحرية ولا اختيار ، لأن كلا من البديلين يحطم الآنية (الحقيقة الانسانية) التي من المفروض أن تكون هي الحرية . وان « ماهو - لذاته » أو « الكوجيتو » الديكارتي الذي عد مركزا ومقاما للحرية في وسط عالم يسوده الاخفاق والاستبداد ، لم يعد نقطة الانطلاق لقهر العالم العقلي والمادي ، بل صار الملجأ الاخير للفرد في عالم لا معقول . ولا يزال هذا الملجأ - في فلسفة سارتر - متميزا بسائر الخصائص التي كان يتميز بها المجتمع الفردى أيام مجده وقوته ، ذلك أن « الموجود - لذاته » عند سارتر يبدو وكأنه يتصف بالاستقلال المطلق والسيادة التامة والامتلاك الكامل ، في حين أن الغير عنده يبدو وكأنه ذلك الذي يسلب مالي ويسرق امكانياتي . واذا نحن أمعنا النظر في هذه اللغة العدمية التي يستخدمها سارتر لوجدنا أنها تتضمن ايدلوجية المنافسة الحرة ، فكل انسان يستطيع أن « يعلو » أو أن يتجاوز موقفه ووضعه ، ويستطيع أن ينفذ مشروعه الخاص وأن يحققه ، فلكل انسان اختياره الحر المطلق ، وكل انسان هو سيد مصيره . لكن في مواجهة « عالم لا معقول » بلا معنى ولا جزاء ، فان خصائص الفترة البطولية في المجتمع البرجوازى لا تلبث أن تأخذ طابعا لا معقولا وهميا . ان تصور سارتر للموجود - لذاته أقرب الى تصور شترنر عن « الوحيد وملكه » منه الى « كوجيتو » ديكارت . وعلى الرغم من أن سارتر يؤكد « ارتماء » الأنا في موقف محدد ومعطى من قبل ، فان هذا الموقف يبدو كما لو كانت الانا تسيطر عليه بقدرتها على التجاوز المستمر ، تلك القدرة التي تضع - تحقيقا لمشروعها الحر - كل العقبات التي تعترض طريقها . صحيح أن الانسان « ارتمى » أو القى في « موقف » لم يخلقه هو نفسه ، وهذا الموقف قد يكون سببا في « استلابه » أو اغترابه عن حريته ، وقد يكون سببا في تحويله الى « شيء » ، لكنه قادر على تجاوز هذا الموقف وتغييره بارادته الحرة . وعملية التشيؤ reification تظهر في فلسفة سارتر على أنحاء شتى : فهي تظهر بوصفها استلابا لعالمي وحريتي بواسطة الغير ، وبوصفها استسلام « ماهو - لذاته » للأساليب المقننة للحياة اليومية ،

وبوصفها قابلية الفرد للتبادل (ص ٦٧٨) . لكن التشيؤ وسلب التشيؤ ماهما الا عقبتان ومناسبتان لظهور الحرية وممارستها . انهما لتصبحان جزئين من المشروع الوجودى للكوجيتو ، والعملية كلها تساعد من جديد على توضيح الحرية الدائمة « لما هو ــ لذاته » الذى لا يجد نفسه الا فى أشد المواقف استلابا واغترابا . وهذا كله ــ كما قلنا ــ صادق انطولوجيا وفلسفيا ، لكنه غير صادق واقعيا وتاريخيا .

ان مصطلح « ماهو ــ لذاته » عند سارتر يشمل الـ « نحن » و « الأنا » على السواء ، فهو الشعور بالذات الجمعى والفردى معا . وعلى هذا ، فان « ماهو ــ لذاته » هو الذى ينشىء ويخلق الأمة والطبقة والفروق الطبقية الخ ، وتجعلها جميعا أجزاء فى « مشروعه » الحر ، ويكون بالتالى « مسئولا » عنها . وهذا توحيد ــ ينطوى على مغالطة ــ بين ماهو انطولوجى وما هو تاريخى . انه لمن المسلم به القول بأن افكارا مثل « الأمة » و « الطبقة » الخ .. تنشأ مع « ماهو ــ لذاته » ولا « توجد » الا من أجله ، لكن الأمة والطبقة لا تخلق « بما هو ــ لذاته » ، وانما بفعل ورد فعل المجموعات الاجتماعية النوعية تحت ظروف تاريخية نوعية . وليس هناك شك فى ان هذه المجموعات تتألف من افراد ، نستطيع ان نميز كلا منهم من الناحية الأنطولوجية بأنه « موجود ــ لذاته » ، لكن هذا التمييز لا يتعلق أبدا بفهم تقومه أو عينيته ، أى من حيث هو كائن تاريخى عينى . ان التصور الأنطولوجى « ماهو ــ لذاته » الذى يحدد ــ بالتساوى ــ كلا من العامل والمقاول، البائع والمثقف ، عبد الأرض وسيدها ، يفترض افتراضا سابقا تحليل الوجود الفعلى العينى لهذه الموجودات ، وسارتر بضمه للموضوعات التاريخية المختلفة تحت الفكرة الأنطولوجية ، فكرة « ماهو ــ لذاته » ، وبجعله « ماهو ــ لذاته » هو المبدأ المرشد لفلسفته الوجودية ، فانه يرد بذلك الفروق النوعية التى تؤلف عينية الوجود الانسانى، الى مجرد تجليات لماهية الانسان العامة . وهو بذلك يسير فى خط مضاد لقضيته الرئيسية التى تقول بأن « الوجود يخلق الماهية » . ان المواقف العينية الملموسة لا يمكن ان تعبر الهوة التى تقوم بين حدود الأنطولوجيا وحدود الوجود الفعلى ، فالأساس الأنطولوجى لوجودية سارتر يقهر محاولته لاقامة فلسفة للوجود الفعلى العينى للانسان، ويصيبها بالاخفاق .

واحد وان لم يكن الشخص نفسه

ولكن ، هل نستطيع أن نقول ان سارتر بكتابه « نقد العقل الجدلى » قد نجح فيما أخفق فيه فى « الوجود والعدم » ؟ . بعبارة أخرى ، هل التفت سارتر الى الأبعاد التاريخية والاجتماعية والواقعية للحرية الانسانية والاستلاب فى هذا العالم ؟ . اننا نلاحظ فى « نقد العقل الجدلى » عدة أمور ، أهمها : تغير واضح فى المصطلحات التى يستخدمها سارتر ، فبعد أن كان يهدف الى اقامة « انطولوجيا ظاهراتية » ، أصبح يتكلم عن « أنثروبولوجيا فلسفية » أو « علم اجتماع فلسفى » ، واستبدل بمفهوم « الوجود ــ لذاته » مفهوم « الانسان » وبمفهوم « الوجود ــ فى ذاته » مفهوم « المادة » ، وبمفهوم « الشعور » مفهوم « العمل » (البراكسس) . وتغير المصطلحات ناشىء عن اعتقاد سارتر بأن الفنومنولوجيا أصبحت قاصرة عاجزة، فهى لا تتناول الا المباشر والمجرد ، وتخفق فى تناول المشكلة الرئيسية للأنطولوجيا ، الا وهى مشكلة العلاقة بين الوجود ــ لذاته والوجود ــ فى ذاته ، أو بين الحرية والموقف . ولا شك أن « الوجود والعدم » قد تناول بالفحص والوصف العلاقة بين الحرية وبين ما اطلق عليه سارتر أسم الوقائعية ، لقد تناول بالتحليل جسمى ، ومكانى ، وبيئتى ، واقاربى ، لكنه حلل هذه الأمور على نحو تحليله لماضى أو موتى ، أى من حيث هى عناصر مكونة لموقفى الذى أهتم به اهتماما مباشرا . لكن سارتر فى « نقد العقل الجدلى » يريد أن يفكر فى الوجود ــ فى ــ العالم على انه هو الوجود ــ فى ــ الحياة ، والوجود ــ فى ــ المجتمع . ومن ثم ، صار البعد التاريخى ــ الاجتماعى عنصرا جوهريا من عناصر موقف الانسان .

ولقد استعان سارتر بفكر ماركس لتوضيح هذا الجانب الجديد فى فلسفته ، مما أدى الى اثارة التساؤل التالى : هل هناك « انقلاب » فى فكر سارتر ، بحيث نقول ان سارتر « نقد العقل الجدلى » مختلف «تماما» عن سارتر « الوجود والعدم » ، أو ــ كما يقول البعض ــ انه سارتر « ثان » ماركسى النزعة « مغاير » لسارتر « الأول » الوجودى المذهب ؟ ، أم أن الأمر مجرد « تحول » أو تطور طبيعى فى طريقه الفكرى ، شأنه فى ذلك شأن أغلب المفكرين ؟ ، هل سارتر واحد أم اثنان ؟ . الواقع أن هذه مشكلة ليس باليسير حسمها ، حاليا على الأقل ، وفى اعتقادنا أنه واحد وان لم يكن الشخص نفسه ، بمعنى أن أفكاره الأساسية مثل الحرية والاستلاب ، واحدة فى الكتابين من حيث الجوهر والأساس ، ولم يحدث أى تغيير « جذرى » يجعلنا نقول بأن ثمة « انقلابا » حدث فى تفكيره ، لكنه استخدم أسلوبا أو منهجا مختلفا ، ومصطلحات مغايرة ، للتعبير عن هذه الأفكار . اننا نستطيع أن نقول ان لسارتر كتابا فلسفيا واحدا يحمل عنوانا رئيسيا واحدا هو « الوجود والعدم » وعنوانين فرعيين : أحدهما « بحث فى الأنطولوجيا الظاهراتية » والآخر « نقد العقل الجدلى » ، وكل منهما مكمل ضرورى للآخر .

محمود رجب

La Signification du Néant dans la Philosophie de Sartre



في فلسفة سارتر



الشيء لذاته = العدم = الوعي الانساني = الحرية = حرية الاختيار سارتر



مجاهد عبد المنعم مجاهد



لماذا يا ترى اخترنا أن نكتب بالذات عن مفهوم العدم كمحاولة لابراز بعض جوانب فكر سارتر الفلسفي ؟ الجواب **أن فلسفة سارتر جميعا مصبوغة بكلمة واحدة هي كلمة : لا .. أي أنها مصبوغة بصفة السلب والنفي** .. ولما كان مفهوم سارتر في السلب ذا صلة وثيقة بمعنى العدم عنده حيث أن العدم هو مصدر السلب ، فذلك هو الذى دفع الى الحديث عن هذا الجانب من فلسفته .. وكما قال هينمان فى كتابه ((**الوجودية والأزمة الحديثة**)) : ((**لابد من فهم المفاهيم الثلاثة الأساسية : الحرية والموقف والسلب اذا ما أراد الانسان أن يفهم سارتر ، لكن الشيء الملاحظ أن السلب هو السائد ، وأنه ينفذ الى مفهوم الحرية كما ينفذ الى مفهوم الموقف بالمثل . ان مؤلف (الكينونة والعدم) هو (فيلسوف السالبية)))** (ص ١١٧) .. هذا من جهة ولأن ((الوجوديين المحدثين وخاصة هيدجر وسارتر قد وضعوا اللاكينونة فى قلب تفكيرهم الأنطولوجى)) (بول تيليش : الشجاعة في الكينونة ص ٤٢) .

ولكن ما الذى يدفع الفلاسفة الى التفكير فى العدم اذا كان الوجود موجودا ؟ لقد سبق

لفيلسوف يوناني قديم أن اعترض على الذين **يفكرون فى مشكلة الموت قائلا حيا أم ميتا لا داعى للنظر .. فما دمت حيا فليس هناك موت ، وما دمت ميتا فلن تكون هناك لكى تفكر فيه .. فما الذى يدفع اذن الى التفكير فى العدم ؟** أتراها اشكال التعذيب التى تحيط بالانسان الحديث ووسائل الدمار والفناء وخطر القنابل الذرية والهيدروجينية التى بلغ من قسوتها وباحاطتها بالانسان أنه يخشى أن يستيقظ ذات صباح كما استيقظ الانسان الذى حدثنا عنه الفيلسوف الدينماركى ((**سورن كيركجورد**)) وهو الانسان الشارد لكنه استيقظ ليجد نفسه ميتا ؟ (عن كتاب وليم باريت : الانسان اللاعقلانى . دراسة فى الفلسفة الوجـــودية) أم يا ترى أن المفكر الحديث وقد استنفد بحث مشكلة الوجود يوجه النظر الى البعد المقابل ليضعه موضع البحث والنظر ؟ واذا أمكن طرح العدم كمشكلة فهـل يمكن التفكير في العدم وهو أصلا ((لا شيء)) ؟ وهل يمكن تصوره على أية صورة من الصور ؟

مشكلة العدم فى التراث الفلسفى

ولكن ما هى فى البدء الآراء المختلفة التى تصور بها الفلاسفة العدم حتى يمكن أن نضع سارتر وسط هذه الآراء ، وحتى يمكن أن نتبين مدى الجديد الذى أضـــافه وما اذا كان قد استطاع أن ينقل المشكلة نقلة جديدة ؟

لقد صنف المفكر الوجودى المعاصر جان فال هذه الآراء فى ثلاثة وذلك فى الفصل الرابع عشر من كتابه ((**درب الفيلسوف**)) والذى خصصه لدراسة ((**الأفكار السالبة**)) .. أما هذه الآراء الثلاثة فهى : **اللاكينونة أو العدم غير موجود ؛ اللاكينونة أو العــدم شيء موجود ، لكنه شيء مختلف عن العدم المطلق ؛ اللاكينونة أو العدم قائم ..**

الرأى الأول هو رأى مفكر مثل **بارميندس** كما أنه يكاد يكون رأى جميع أصحاب النزعات العقلية فى الفكر الفلسـفى من أمثال ديكارت .. فالوجود ملاء ولا شيء غير الوجـــود ومن ثم فلا مكان للعدم فيه .. الوجود موجود والعدم غير موجود .

والرأى الثانى يضم موقف عــدد كبير من الفلاسفة نجــــد منهم **ديمقريطس وأفلاطون وأرسطو وهيجــل وبرجسون** .. فديمقريطس يذهب الى أنه بين الذرات يوجد نوع من العدم.. هو ليس عدما مطلقا ولكنه شبه عدم ، فراغ تسبح فيه الذرات .. أما افلاطون فقد أحـال العدم الى مجال الحكم المنطـقى حيث قال فى محاورة ((**السوفسطائى**)) انه من الضرورى القول بأن العدم قائم نظرا لأن كل شيء هو ما هو وليس ما ليس هو .. ومن ثم فان تعريف الشيء يتضمن سلب الخصـــائص التى ليست له .. وهكذا أصبح الاختلاف هو حقيقة العدم .. وقد اتفق أرسطو مع أستاذه فى أنه لا يوجد عدم مطلق ، غير أنه تصور وجود عدم نسبى وذلك على أساس تفرقته المشهورة بين الامكان Potency والفعل Act فالرخام رخام بالفعل لكنه تمثال بالقوة.. وعلى هذا فالعدم قائم بمعنى ما من المعانى .. واما هيجل فقد تصور الكينونة على أنها كينونة فحص خالية من أية صفة .. فما هى الكينونة المحض ؟ هى لا كينونة محض .. ثم جمع هيجل النقيضين في مركب هو الصيرورة .. غير أن هذه العملية ماثلة أيضا فى الفكر .. فهنـــاك انتقال من ((الموضوع)) thesis الى نقيضـه antithesis الى المركب منهما Synthesis والذى يسبب هذا الانتقال هو النقيض ومن ثم فالسالبية عند هيجل هى القوة المحركة الدافعة للكون ، وعلى هذا أصبح العدم عنـــده هو الحــركة والتغير .. وأما برجسون فهو الفيلسوف الذى عالج مشكلة العدم معالجة فلسفية حقا ورأى ان العدم هو نتاج العقل عندما يأخذ فكرة الكل ثم يلغيها ومن ثم فالعدم هو الكينونة مضـــافا اليها فعل الغاء من جانب العقل ..

وهكذا فى الرأى الثانى نجد أن العدم ليس عدما حقيقيا مطلقـــا ، بل أصـــبح الفـــراغ (ديمقريطس) أو الاختلاف (أفلاطــون) أو الامكانية (أرسطو) أو التغير (هيجل) أو حركة العقل (برجسون) .

أما الرأى الثالث فيذهب الى أن العدم قائم بمعنى ما من المعانى ويتركز هذا بصفة خاصة عند هيدجر وسارتر ـ فعند هيرجر السلب لا يمكن أن يكون ممكنا فى غيبة العدم البدئى .. فليس السلب هو الذى يجعل العدم ممكنا بل بالعكس ، العدم هو الذى يجعل السلب ممكنا.. ومن ثم فالعدم لابد أن يكون موجودا على نحو ما. لكن الحديث عن وجود للعدم مسألة غير ممكنة.. **ومن ثم أخترع هيدجر فعلا جديدا هو الفعل يعدم .. ان العدم يعدم نفسه حيث إنه فاعلية، فاعلية عادمة ..**

سارتر ديكارتى القرن العشرين

وسط هـــذا التراث الفلسفي عن مشكلة العدم تأتي نظرية سارتر .. فما هو الجـديد الذي اضافه ؟

كما قسم ديكارت العالم الى قسمين : عالم الجوهر الممتد ، وعالم الجوهر المفكر ، كذلك قسمه سارتر الى قسمين : عالم الكينونة في ذاتهـــا being for - itself **وعالم الكينـــونة لذاتها** being for-itself **العـــالم الأول هو العــالم الخارج عن الوعى والمطروح هناك فى الخـــارج الملىء الكثيف الساكن غير المتحرك .. والعالم الثانى هو عالم الوعى الذى يشتغل عن العالم الخارجى .. وعالم الوعى هذا لا يشتغل على نفسه وانمـــا يشتغل على عالم الكينونة فى ذاتها .. ومن ثم فان الوعى نفسه بلا محتوى** .. لقد عدل سارتر من جملة ديكارت المشهورة : ((**أنا أفكر اذن أنا موجود**)) .. فقد رأى أن الكوجيتو المفكر هنا ليس هو الكوجيتو البدئى بل هو كوجيتو يفكر فى تفكيره .. وذهب سارتر الى أن هناك وعيا بكرا سابقا على التأمل هـــذا الوعى جوهره القصدية intentioality ، انه متجه الى الخارج .. ومن هنا فالوعى بلا مضمون .. الوعى أو الشىء لذاته عدم .. وهذا هو انشغال سارتر الأساسى حيث ان ((**انشغاله الأساسي قائم في تفـــريغ الكينونة لذاتها من معظم كينونتها**)) (الفـريد ديزان : النهاية الآسيانة . مقال فى فلسفة جان بول سارتر ص ١٢) ولكن لماذا هذا الانشغال من جانب سارتر بافراغ الشىء لذاته من كل محتوى ؟ ذلك حتى يثبت أنه ((**ما من أصل لكل عدم سوى الشىء لذاته**)) (المصـــدر السابق ص ١٥) وسارتر مهتم للغاية بأن يصل الى هذه المعادلة التى حدثنا عنها الفريد ديزان : ((**الشىء لذاته = العدم = الوعى الانسانى = الحرية = الاختيار الحر**)) (عن كتاب : سارتر عاصـفة على العصـــر . ص ٧٧) فان يـــكون الوعى **بلا مضمون يعنى أن هذا الوعى سيتجه الى العالم الخارجى للاشتغال عليه .. بمعنى آخـــر ان الحرية الانسانية ستكون متوجهة الى الخارج تمارس نفسها فى الفعل ..**

أشكال العدم الأربعة

فأين نلتقى بالعدم فى رأى سارتر ؟ الجواب عنده قائم فى أربعة أمور . السـؤال والتحطيم والحكم السالب وسوء الطوية .

(يلاحظ بصفة عامة أن الذين يدرســـون مشكلة العدم عند سارتر يدرســـونها فى ثلاثة أمور هى : السؤال والتحطيم والحكم السالب كما يتمثل هذا عن جـــان فال والفريد ديزان والدكتور زكريا ابراهيم .. ومن الغـــريب أن ننسى الأمر الرابع وهو سوء الطوية خاصة وأن سارتر يدرس فى الجزء الأول من كتابه ((الكينونة والعدم)) مشكلة العدم ويخصص لهـــا فصلين الأول عن أصل السلب والثانى عن سوء الطوية .. وفى الحقيقة اننا لو دققنا النظر لوجب أن ندرس جميع المشكلات عند سارتر من خـــلال مشكلة العدم حيث أن هذه الأخـــيرة تصبغ فلسفته جميعا وتنفذ الى جميع مفاهيمه وخاصة الشىء لذاته والحرية الانسانية والاختيار الحر ..) .

السؤال عند سارتر هو جوهر الانسان ان كان يمكن الحديث عن جوهر للانسان عنه .. يقول فى دراسته الطـويلة : ((مشكلة المنهج)) وهى مقدمة كتابه ((نقد العقـــل الجدلى)) : ((الحقيقة الانسانية هي الموجـــود الذى تكون كينونته موضع تساؤل فى كينونتها)) (ص ١٦٨) والسؤال انما يكشف لي عن عدمين أو لاكينونتين: فالسؤال يعنى اننى أجهل الشىء الذى أتساءل عنه ومن هنا توجـــد لا كينونة فى معرفتى .. والسؤال قد يكون الجواب عليه بالنفى وهـذا يعنى أمكان قيام اللاكينونة فى العالم الخارجى .. ومن ثم فان ((السؤال قنطـرة مقـــامة بين لا كينونتين : لاكينونة العارف فى الانسان وأمكانية لا كينونة الكينونة فى الكينونة المفارقة)) (الكينونة والعدم ـــ الترجمة الانجليزية ـــ ص ٥) وهناك



س . كيركجورد

معنى ثالث للكينونة ينشأ من وضع السؤال .. فان أسأل عن شيء ما يعنى انني فى الجواب أقول انه هذا وليس ما عداه ومن هنا ينشأ العدم من جراء التعيين .. وبهذا « مع السؤال تدخل جرعة معينة من السلبية فى العالم : اننا نرى العدم يلون العالم ، ويلمع على الأشياء » (الوجود والعدم — ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى — ص ٧٩) .

والعدم يواجهنا أيضا في التحطيم destruction فاذا حدثت كارثة فان مقدار العالم المادى قبل الحادثة ساو لما بعد الحادثة . لكن هناك اختلاف فى الشكل وهذا الاختلاف هو ما يكشفه الشاهد — ومن ثم فان التحطيم أو التعديم لشكل من الأشكال هو شكل من أشكال العدم لهذا الشكل يظهر بفضل الحقيقة الانسانية **« وبمعنى ما من المعانى ان الانسان هو الكائن الوحيد الذى يمكن أن يتم به التحطيم »** (الكينونة والعدم ص ٨) .

والعدم يواجهنا ثالثا فى الحكم السالب .. فأنا عندما أتوجه الى المقهى لملاقاة صديق لى ولا أجده فانني أخلص الى أن صديقى ليس هناك .. لقد توقعت أن أجده ، لكننى وجدت **« لا شيء » .. « اللاشيء »** كان هناك .. ومن ثم ينفذ العدم الى العالم ..

والعدم يواجهنا رابعا فى سوء الطوية bad-faith أو أن سوء الطوية بمعنى أدق يكشف لنا الطبيعة الانسانية .. ان الانسان حر وهذه الحرية



تسبب له القلق ومن ثم يحاول الانسان أن يخفى أو يهرب من قلقه عن طريق خداع الذات .. وسوء الطوية ليس كذبا حيث أن الكذب يقتضى كاذبا وآخر مكذوبا عليه ويستغل الثنائية الأنطولوجية بين الكاذب والمكذوب عليه .. لكن سوء الطوية هو كذب على الذات من قبل الذات .. **فالخادع والمخدوع انسان واحد ..** والانسان يلجأ الى سوء الطوية ليهرب من حقيقته من أنه حرية ، وأن عليه أن يمارس هذه الحرية فى الخارج .. ان الانسان بسوء الطوية انما يحاول أن يهرب من تجاوزه وتخطيه .. ومن ثم فانه **« بسوء الطوية تظهر حقيقة من الحقائق ، ويظهر منهج للتفكير ، يظهر نمط من الكينونة يشبه نمط الكينونة الذى للأشياء ، ان الخاصية والأنطولوجية لعالم سوء الطوية الذى يحيط به الانسان نفسه فجأة هو هذا : الكينونة هنا هى ما ليست عليه ، وهى ليست ما هى عليه »** (الكينونة والعدم ص ٦٨) بمعنى آخر ان سوء الطوية محاولة للهرب من أن جوهر الوعى الانسانى هو العدم وذلك باللجوء الى الشيء فى ذاته بهدف اخفاء القلق وبالغائه الناجم عن ادراك الانسان أنه حرية ..

العدم مادة الرفض والتحدى

اذن فان مصدر العدم عند سارتر هو الشيء لذاته الذى لا يتطابق مع نفسه اطلاقا والذى هو على مسافة دائمة من نفسه والذى يتجاوز ذاته محاولا أن يتوحد فيه الشيء لذاته والشيء فى ذاته و « الشيء لذاته هو أشبه بتعديم دقيق له أصله فى قلب الكينونة ، وهذا التقديم كاف لاحداث جيشان كلى للشيء في ذاته . وهذا الجيشان هو العالم » (الكينونة والعدم ص ٦١٧ — ٦١٨) .. ومن ثم فان العدم هو شيء جوهرى بالنسبة لمفهوم الحرية عند سارتر **« فالعدم هو مادة تجاوز العالم »** (المتخيل — الترجمة الانجليزية بعنوان سيكولوجية التخيل — ص ٢١١) انه مادة المشروع الانسانى الذى يقذفه الانسان نحو المستقبل . **انه مادة الرفض والتحدى للشيء فى ذاته الكثيف المصمت** و **« الشرط الأساسى لقولنا (لا) هو ان اللاكينونة هى حضور دائم فينا وخارجنا وأن العدم يسكن الكينونة »** (الكينونة والعدم ص ١١) . ومن ثم يخلص سارتر الى النتيجة التى تكاد تكون خلاصة لكل فكره الفلسفى : **« ان العدم يقبع**

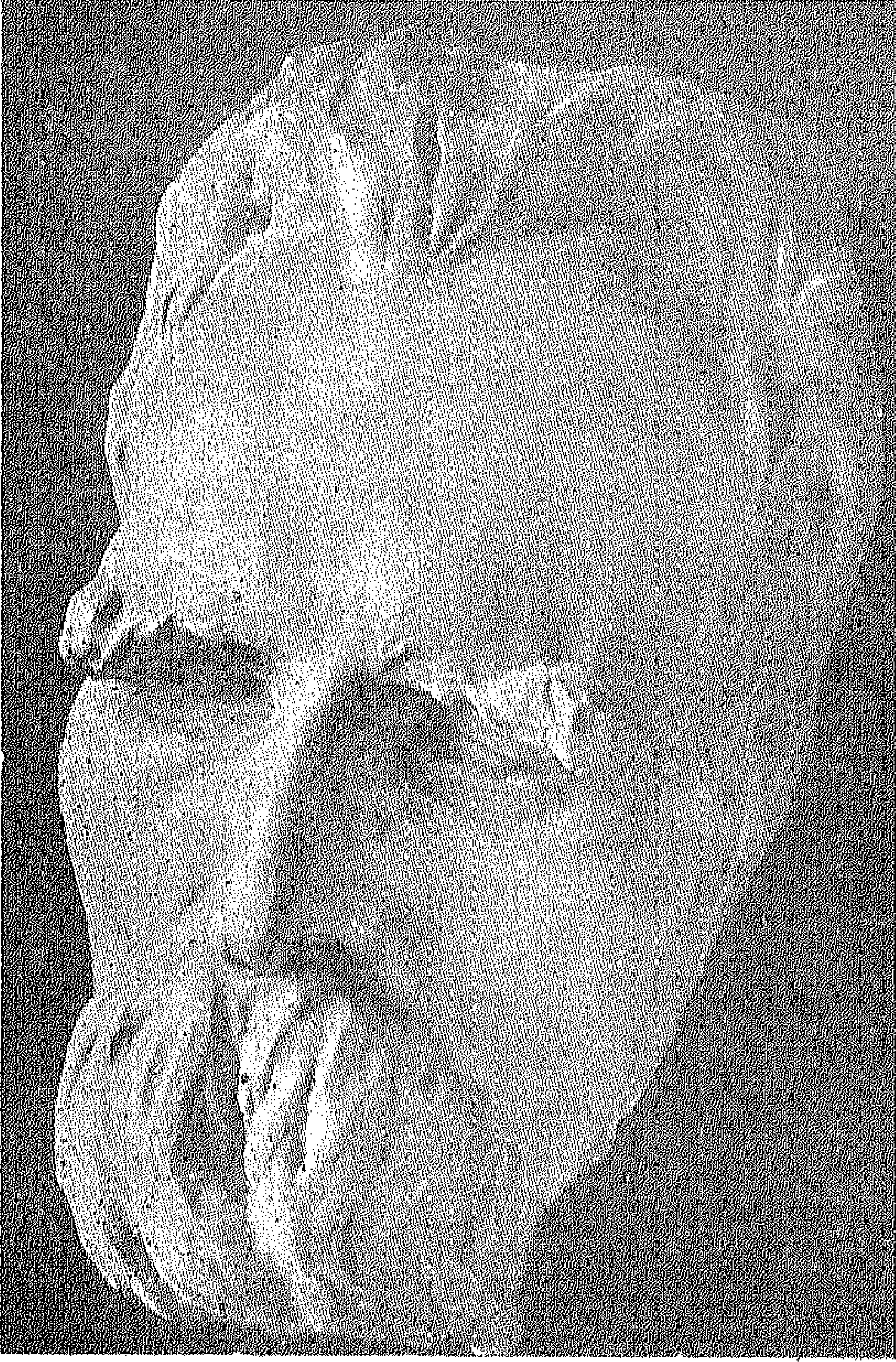
ملتفا فى قلب الكينونة ــ أشبه بالدودة » (المصدر السابق ص ٢١) الانسان هو ذلك الثقب فى جدار الكينونة .. ثقب بلا كينونة .. لكنه ثقب عبارة عن حرية تمارس نشاطها .. ويترتب على هذا كما قالت هازل بارنز فى مقدمتها للترجمة الانجليزية لكتاب « الكينونة والعدم » أنه : « لما كان الانسان (هو الكائن الذى يظهر به العدم الى العالم) فان هذا يعنى ان الانسان نفسه هو (الكينونة والعدم) » (ص ١٨ من المقدمة) .. وبهذا نتبين **أن النفس عنده هى « فقاعة ، والفقاعة لاشىء فى مركزها »** (وليم باريت : الانسان اللاعقلانى . دراسة فى الفلسفة الوجودية ص ٢٢٠) **ولكن اذا كانت النفس فقاعة خاوية فهل يعنى أن تظل ساكنة ؟ الأمر عند سارتر بالعكس « ان عدمية النفس هى أساس ارادة العمل : الفقاعة خاوية وستنهار، فماذا يبقى لدينا سوى الطاقة والعاطفة لتحديد هذه الفقاعة فى الخارج ؟** .. ومن ثم لا يستدير سارتر من العدمية الى الحنو والقداسة ، بل يستدير الى الحرية الانسانية كما تتحقق فى الفعالية الثورية » (المصدر السابق ص ٢٢٠).

سارتر بين هيجل وهيدجر

والآن ، ما هى مكانة سارتر فى التراث الفلسفى بشأن مشكلة العدم ؟ وما مقدار أصالته فى هذا ؟ وهل استطاع أن ينقذ المشكلة من المأزق التى ادخلها فيها الفلاسفة السابقون حينما ردوا العدم الى أمور أخرى غير العدم ؟ وهل استطاع أن يكون امينا للنهاية مع نفسه ومتسقا فى تفكيره ؟

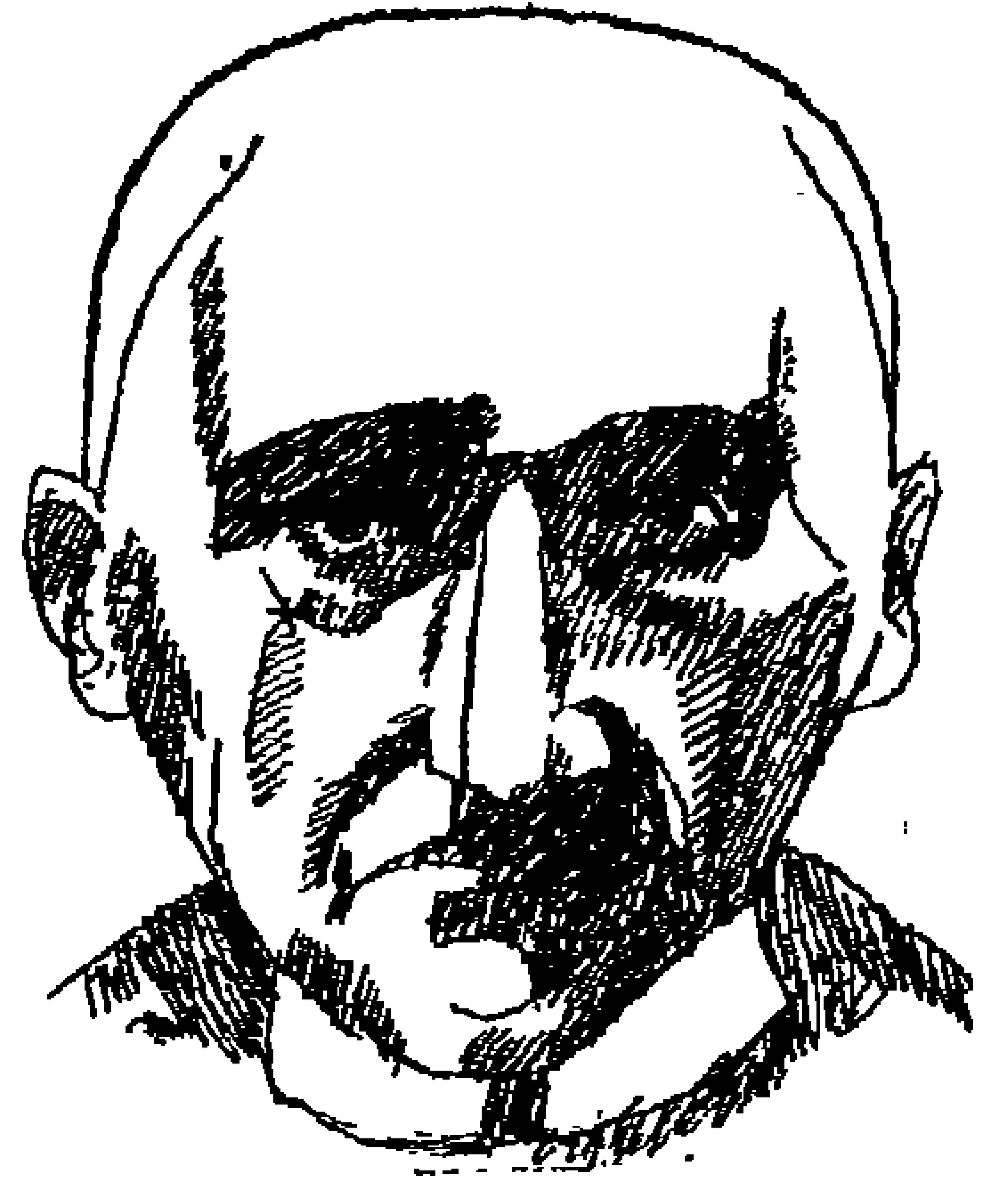
يقول موريس كرانستون : « ان سارتر لا يقبل الرأى الكانتى الذى يذهب الى أن فكرة العدم يمكن اشتقاقها من الأحكام السلبية ذلك لأنه يرى أننا نستطيع أن تكون لدينا أحكام سلبية دون وجود تصور سابق للسلب . كما انه يقاوم الفكرة الهيجلية **من أن الوجود واللاوجود من قوام انطولوجى واحد »** (سارتر بين الفلسفة والأدب ــ الترجمة العربية ص ٦٦) .

ان سارتر فى مجال مشكلة العدم انما اقام حله على اساس نقده لكل من هيجل وهيرجر بالذات .. ففى رأيه أن « كلا منهما انما يهمل نسيج العقل الانسانى أو الوعى » (هازل بارنز فى مقدمتها لترجمة الكينونة والعدم ص ٢٤ من المقدمة) وينصب نقد سارتر لهيجل على أن الاخير عندما كتب عن الكينونة والعدم » (انهما



ف . نيتشه

تجريدان فارغان وأن الواحد فارغ مثل الآخر) فانه ينسى أن هذا الفراغ هو فراغ من شىء » . (الكينونة والعدم ص ١٥) .. ويواصل سارتر نقده لهيجل حيث يتلخص رأيه فى أن « الوجود الخالص واللاوجود الخالص هما تجريدان اتحادهما وحده سيكون الأساس فى الوقائع العينية » (الوجود والعدم ص ٦٣) .. **لكن الشىء الذى يأخذه سارتر على هيجل ليس صحيحا .. فهيجل عندما يتكلم عن العدم فانما يتكلم عنه فى المستوى الانطولوجى أما سارتر فقد نقل مجال البحث من الأنطولوجيا الى السيكولوجيا** .. فالعدم عند سارتر مغالية من قبل الوعى ولا نلتقى به فى الخارج .. لقد نقله سارتر الى المجال السيكولوجى وان يكن يظل يدربه بمنهج التحليل الفلسفى .. كما أن نقده **لهيجل ليس دقيقا .. فعندما ذكر هيجل أن الكينونة المحض وقد تجردت من كل وصف فانه لا يصل الى اللاكينونة المحض بل يواصل الرحلة**



هـ . برجسون

الى المركب ، الى الصيرورة .. فكأن الكينونة المحض واللاكينونة المحض ليس لهما كينونة حقيقية ، أما الذى له كينونة حقيقية فهو الصيرورة وهو عين ما يطالب به سارتر ..

وعلى أساس من نقده لهيجل يتقبل محاولة هيدجر لفهم العدم .. فهو يرى أن « هيدجر وهو يقيم امكانيات الفهم المحسوس للعدم ، لم يقع فى الخطأ الذى وقع فيه هيجل ؛ فهو لم يتصور كينونة للاكينونة ؛ بل لم يتصور حتى كينونة مجردة . فالعدم ليس ؛ انه يتعدم نفسه » (الكينونة والعدم ص ١٧) والى هنا ينتهى التقبل السارترى للمفهوم الهيدجرى.. ذلك أن سارتر يسلم مع استاذه بأن العدم سابق وضرورى على السلب ، لكنه لا يجعل العدم بعد أنطولوجيا بل بعدا نفسيا .. فاعلية سالبة هى التى تقوم بتقسيم العالم الى اجزاء واشكال .. ومن ثم ينتهى الى أن يؤخذ بين العدم والسلب « الواقع على الرغم من أن سارتر قد أراد أن يواصل محاولة هيدجر من أجل اثبات أن العدم هو الأصل فى السلب ، فانه قد انتهى الى القول بأن العدم نفسه سلب ، وبذلك لم يعد هناك موضع للحديث عن أسبقية العدم على السلب ، بل أصبح هناك ضرب من الهوية بين الاثنين » (الدكتور زكريا ابراهيم : تأملات وجودية ص ١٩٤) .. واذا كان چان ڤال قد لاحظ أن « هيدجر هو نفسه لا يستطيع أن يظل أمينا لنظريته فهو فى نهاية المطاف يؤكد أن هذا العدم هو الكينونة باعتبارها مختلفة عن الموجودات . ومن ثم فهو ينتقل من التفسير الثالث من أن اللاكينونة قائمة الى التفسير الأول » (درب الفيلسوف ص ٢٤٩) فان سارتر بالمثل لا يستطيع أن يظل أمينا لنظريته حتى النهاية وان كان على أساس مختلف .. الأول بحكم أنه حصر نفسه فى النطاق الأنطولوجي والثانى بحكم أنه حصر نفسه فى النطاق السيكولوجى .. حيث انتهى سارتر الى المعادلة: الوعى = العدم = الفاعلية السالبة .. ومن هنا انتهى الى ما نقده فى البدء وبهذا نصل عنده — تماما كما وصل چان ڤال عند هيدجر — الى انتفاء الرأى الثالث القائل بأن اللاكينونة قائمة ونصل الى الرأى الأول وذلك على أساس أن **« تأكيد كينونة اللاكينونة هو بالضرورة قريب الغاية ، بل وربما يتطابق مع تأكيد لاكينونة اللاكينونة »** (المصدر السابق ص ٢٥١) ويتبين أن بعض أتباع هيدجر . (سارتر مثلا) وهم يفكرون في مواصلة تفكيره أو تحسينه قد فسروا مذهبه فى النهاية على ضوء الهيجلية وخففوا من نظريته فى العدم فحولوها الى مذهب هيجل فى السالبية ، بل لقد تصوروا العدم على أنه عدم منقسم ، عدم ديمقريطى ولكن على أساس أكثر امعانا فى النزعة التصورية ، أو بالأحرى أكثر امعانا فى الناحية السيكولوجية » (المصدر السابق ص ٢٤٩) .. واذا كان هنيمان يقول لنا **« انه على حق فى تمييزه بين السلب المنطقى واللاكينونة الأنطولوجية »** (الوجودية والأزمة الحديثة ص ١٣٣) فانه لا يظل أمينا حتى النهاية مع هذا التمييز من جهة ، ولا يعطى للاكينونة بعدا انطولوجيا من جهة أخرى .. ويتضح لنا أن سارتر لا يندرج تحت الرأى الثالث حسب تقسيم چان ڤال وانما يندرج تحت الرأى الثانى .. أو بمعنى أدق يندرج تحت نطاق الرأى الأول حيث أن احالة العدم الى شىء شبيه بالعدم هو بمعنى ما من المعانى احالته الى شىء آخر ليس العدم .

أصالة سارتر الفلسفية

حقيقة ان أصالة سارتر تكمن فى توحيده بين العدم والحرية والوعى .. وكما قال وليم باريت : « انه لم يحدث فى فكر الغرب من قبل أن النفس قد أصبحت متلفعة بمثل هذا السلب ، وعلى الانسان أن يرتد الى الشرق ، الى الفيلسوف البوذى ناجار چونا Nagarjuna (حوالى ٢٠٠ قبل الميلاد) **بمذهبه فى عدم جوهرية النفس** Anatma حتى يلتقى بمثل قائمة السلوب التى وضعها سارتر » (ص ٢٢٠) .. وكما قال فوزست وليمز وروبرت كيركباتريك فى مقدمتها للترجمة الانجليزية لمقالة سارتر المبكرة : « تجاوز الذات » : **« ان اللاكينونة هى تحديده**

الفلسفي » (ص ٢٦) انه تحد فلسفي .. وتحد أصيل .. لكنه تحد غير حقيقي .. ذاك ان سارتر وقع في مجموعة من الأخطاء معظمها منطقي .. فهو يخلط بين المصطلحات ومن ثم يقفز الى نتائج ليست في المقدمات .. ففي حديثه عن السؤال يقول ان السؤال يفترض جهلا من السائل وهذا يعني لا كينونة في المعرفة. وهو خلط غريب واساءة توحيد بين مصطلحين عندما يجعل اللاكينونة مساوية للجهل ..

وهناك خلط ثان عندما يتناول مشكلة السؤال ايضا ويقول ان امكان قيام جواب بالنفي يعني أن هناك لا كينونة في العالم فهو يخلط بين اللاكينونة الأنطولوجية والسلب المنطقي .. كما ان هناك خلطا ثالثا عندما وحد بين اللاكينونة وفكرة الاختلاف عندما تبنى رأى أفلاطون وقال ان التعريف يفترض لاكينونة التعيين .. ومن ثم يصل الى خلط رابع عندما يوجد بين المعاني المختلفة التي يطلقها على اللاكينونة .. حيث أن الجهل لا يساوى السلب لا يساوى فكرة الاختلاف ..

بل الأكثر من هذا أن سارتر غير متسق مع نفسه فهو في معظم كتاباته يقول ان العدم لا مكان له في الكينونة في ذاتها ، وانما مكانه الكينونة لذاتها .. وهذا يعني أن العدم لاحق على الكينونة .. نظرا لأن « **العدم لا يستطيع أن يعدم نفسه الاكنسيج ـ تحتي** infra-structure **لشيء** » (المتخيل ص ٢١٠) ومن ثم فانه سيكون متأخرا عنه (الوجود) منطقيا لانه يفترض الوجود من اجل نفسه » (الوجود والعدم ص ٦٧) لكن سارتر في نص آخر يناقض نفسه فهو يقول : « **الشرط الأساسي لقولنا (لا) هو أن اللاكينونة هي حضور دائم فينا وخارجنا. وأن العدم يسكن الكينونة** » (الكينونة والعدم ص ١١) وهذا النص يبين أن العدم لم يعد في قلب الشيء لذاته فحسب ، بل أصبح في قلب الشيء في ذاته ايضا .. ومن هنا ألقى سارتر مفهوما من مفاهيمه فهو قد جعل الشيء في ذاته مصمتا صلبا فانفذ العدم بهذا اليه واصبح بقوامه الهشوشة Fragility تماما كما هو الشأن بالنسبة للشيء لذاته ..

والتناقض عينه نجده في نص آخر في « **الوجود والعدم** » .. يقول سارتر أن العدم « **يستمد وجوده من الوجود** » (ص ٢٩) وهذا يعني أن العدم قائم في الوجود منذ البدء فهو ليس لاحقا له ، وانما هو متعاصر معه ..

بجانب هذا فان سارتر وهو يتناول أشكال العدم أنما نسى أشكالا أخرى له .. من ذلك ما نبهت اليه هازل بارنز « من المهم أن نلاحظ على أية حال أن سارتر .. يتجاهل مجموعة كاملة من التجارب الخاصة التي تعد فكرة العدم فيها هامة للغاية ، ألا وهي التاريخ الشامل للتصوف » (مقدمة المترجمة للترجمة الانجليزية للكينونة والعدم ص ٢٥ من المقدمة) بجانب تجارب أخرى مثل عدم الشعور بالأنا والشعور بأنني شخص ثالث والشعور بأنني لست هنا ..

مشكلة العدم أم عدم المشكلة !!

فاذا كانت مشكلة العدم ـ كما تتضح عند سارتر ـ انما تفضي الى مجموعة من المتناقضات أو انها لا تستقيم الا على أساس مجموعة من التناقضات بالنسبة للألفاظ والقفز الى النتائج من مقدمات لم تثبت صحتها وعدم القدرة على التمشي المنطقي حتى النهاية ، فاننا لا نريد أن نخلص الى ما خلص اليه جان فال من ان « **مشكلة اللاكينونة تبدو في النهاية على أنها لا كينونة هذه المشكلة** » (درب الفيلسوف ص ٢٥١) فالحقيقة أن الفلاسفة يخطئون حينما لا يتناولونها على أن العدم بعد مطرود بنقيضه الكينونة وان العدم هو المشكلة والكينونة هي الحل وان الاثنين في تفاعل مضطرد يحاول كل منهما ان يطرد الآخر وانه داخل وحدتهما يجب دراسة العدم .

واذا كان هدف سارتر من دراسته للعدم هو أن ينفذ من خلالها الى الحرية حيث يتساءل « **ماذا ينبغي أن تكون عليه الحرية الانسانية اذا كان العدم ينبغي أن يأتي الى العالم عن طريقها ؟** » (الوجود والعدم ص ٨١) فان الحرية لها حديث آخر ـ ليس هنا ـ ومن ثم جاء عدم الحديث عن الحرية .

مجاهد عبد المنعم مجاهد

سارتر فى تيار عصره

Sartre et les Courants de Son temps

عبد الفتاح الديدى

المدخل :

اذا جاءنا أحد المؤلفين بكلام ادعى انه فلسفة وجب علينا اولا ان نقيس هذا الكلام بمقدار أصالته فى حقل الفلسفة . اى وجب علينا ان نعرف مجموعة الروابط التى تعقد الصلة بينه وبين افكار السابقين عليه فى ميدان الفلسفة . لا يمكن ان تنبنى الفلسفة على فراغ ولا يمكن ان تكون الأفكار فلسفة الا بقدر ما يكون لها من جذور ممتدة فى اعماق التربة التى تنشأ فيها .

ولذلك يستحيل كما يقول جان فال فى بعض كتبه ان تكون الفلسفة اليونانية قد ظهرت ابتداء من تساؤل اليونانيين الأقدمين : ماهذا الكون ؟ ولماذا وجدنا ؟ ما الذى خلق العالم ؟ من منشىء هذا الوجود ؟ فلا يعقل ان تكون الفلسفة قد ظهرت ابتداء من هذه الأسئلة لأنها اسئلة خواء . ولكن استطاع مفسرو الفلسفة وشراحها ومؤرخوها أن يقبلوا هذا الوضع لمجرد التبسيط . والواقع رغم ذلك أن ذلك التبسيط لا ينتمي الى الحقيقة الواقعة بحال . ومن الثابت المؤكد ان الفلسفة اليونانية نشأت كغيرها فوق ملاء حقيقى فى حقل الفكر الانسانى وانها مبنية على سوابق فعلية متقدمة .

واذا جاءنا اليوم او بالامس القريب فيلسوف مثل سارتر والقى الينا بكلام اسماه فلسفة وجب علينا ان ننظر الى كلماته وعباراته نظرة فاحصة كى نتامل الرصيد الذى تحمله . وكلما مضينا فى وزنه وفحصه وتقديره تبين لنا كل المضمون التاريخى الذى يحمله بين طياته وكل الرصيد العقلى الذى يكمن فى تفصيلاته ويتميز به من سواه . وجاءت فى كتاب وليام جيمس عن العالم المتعدد (ص ٢٦٣) العبارة الآتية : « ضع نفسك فى مركز الرؤية الفلسفية لاى انسان وستفهم فى



الحال كل المسائل المنوعة التى تدفعه الى الكتابة او الكلام » .

سارتر والهيجلية

ولم يكد سارتر يلقى بفلسفته الوجودية الى الناس منذ شبابه الأول حتى تساءل الجميع عن المصدر الذى جاءت منه افكاره وعن الينبوع الذى استمد منه عصارة فكره واستقى منه خطوط آرائه العريضة .غير أنه كان من الصعب فى أول الأمر ان يتبين الباحث بوضوح مدى اخلاص هذا الفيلسوف الوجودى بالنسبة الى هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) ولم يلبث جميع الباحثين بعد ذلك ان اكتشفوا العلاقة الوطيدة بين فكر هيجل ومضمون الفلسفة الوجودية كما اسسها جان بول سارتر .

واود ان أقولها هنا ببساطة قبل الشروع فى اى كلام عن سارتر ، ان فلسفة سارتر مستحيلة الفهم بغير تخطيط أولى عـــام . وهى كذلك مستحيلة الخضوع لتخطيط عام بغير تحـــديد لنقطة الاتصال بين مفهوم العلم عند ســـارتر وبين مفهوم الفلسفة بعامة . وبالتالى فقد صار من الضرورى هنـــا ان نكتشف مؤدى المعرفة الفلسفية ودلالاتها عنـــد سارتر . واذا لم يتم توضيح هذه النقطة من مبدأ الأمر استحال بلوغ اى مرحلة من مراحل الفكر السارترى .

واحب أن أقول ان سارتر قد واصل هنا فى هذا الموضـــوع بالذات مفهوم هيجل نفسه عن الحقيقة . وعلى ذلك أصبح شرح الموضوع أولا لدى هيجل ضروريا ولازما من أجل العبور الى معناه لدى سارتر . أو بعبارة أخرى ان شرح هذه النقطة المعرفية الأساسية لدي هيجل ستؤدى الى وضوح الأمر بالنسبة الى سارتر نفسه بعد ذلك .

ونحن نعرف أن هيجل أصر على أن الحقيقى هو المباشر . ولكنه لا يصبح مباشرا الا اذا مر بمرحلة التوسط أو عدم المباشرة . أى أن الحقيقى عند هيجل هو المباشر غير المباشر .

فما معنى ذلك ؟

معناه أن هيجل احتفظ للمعرفة بضرورة لقاء التجربة لقاء مباشرا . ولا توجد أية صعوبة فى فهم هذه العبارة . المعرفة هى اللقاء المباشر لتجربة كل ما يحيط بنا . غير أن هذه التجربة لا تصبح حقيقة الا اذا تجاوزت المباشر الى مجال اللامباشر أو غير المباشر أو ما نطلق عليه اسم التوسط .

فاذا أدركنا أن التوسط عند هيجل هو ادراك الشىء وسط مجموعه الشامل المحيط به أو القائم من حوله سهل علينا فهم هذا الكلام . لابد من التجربة المباشرة لتحقق المعرفة . غير أن تحول هذه المعرفة الى حقيقة يقتضى منا تجاوز المباشر الى اللامباشر . أى بدلا من الاكتفاء بلقاء التجربة الخاصة بأى شىء مباشرة نذهب الى حد لقائها فى المحيط الخاص بعلاقاتها بغيرها على نحو ما نفهم جزء الصورة بمجموع أجزائها الأخرى . فيكون الحقيقى هو المباشر وقد صار متوسطا .

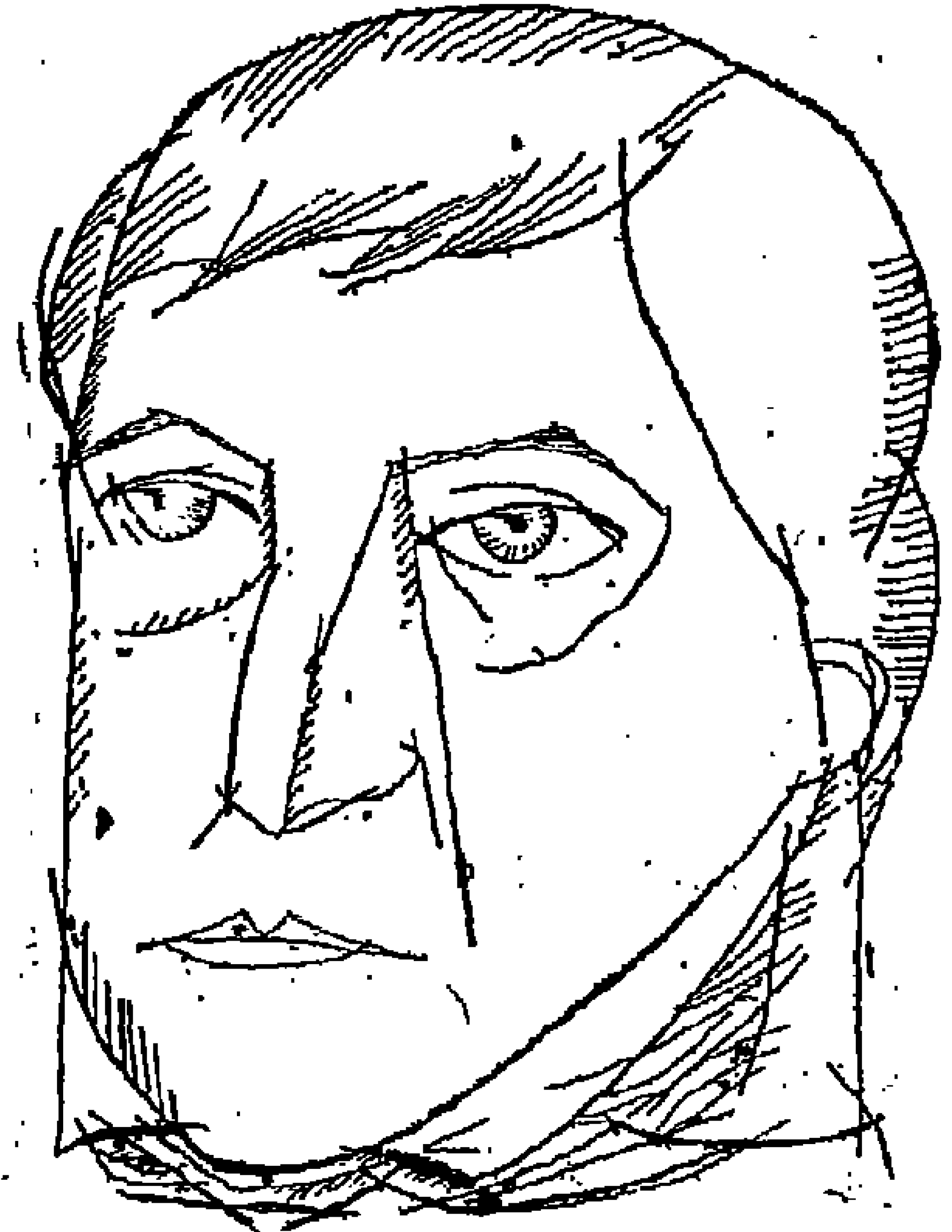
المباشرة هى لقاء الشىء مباشرة والتوسط أو عدم المباشرة هو لقاء الشىء وسط مجموعة علاقاته أو وسط جملة روابطه من حوله . والحقيقى هو المباشر المتوسط أو هو ما ندركه مباشرة ولكن وسط مجموع العلاقات التى تربطه بسواه .

ولكن ما أهمية ذلك فى مجال الفلسفة ؟ أهميته أن الفلسفة تريد أن تبلغ الأشياء مباشرة وأن العلم يريد أن يبلغ الأشياء عن طريق القواعد والأصول والتجارب المعملية . غير أن الفلسفة لا تستطيع مع مباشرتها لتجارب الحياة أن تتخلى عن حقائق العلوم . ولذلك فان الفلسفة اذا استطاعت أن تواصل عملها لا ينبغى بالنسبة اليها أن تغفل جملة النتائج العلمية . بل انها لا تملك التقدم فى حقل المعرفة والاحتفاظ بقيمتها العلمية وبقدرها الصحيح مالم تحافظ على مباشرتها للتجارب فى أرجاء الحياة وعلى الطبيعة مع الملم بوضع هذه التجارب بالنسبة الى ما عداها ومع حرص على ادراك كل شىء فى جملة صلاته بغيره من الأشياء التى تشمله أو التى تتفرع منه .

أى أن الفلسفة تحرص على المباشر وقد خضع للتوسط من أجل التحقق من مضمون كل تجربة على مستوى علمى معقول . وهذا هو الدور الذى استمر سارتر يؤديه فى حقل الفلسفة غير عابىء بكل ما وجد فى الفلسفة من المواقف المتعارضة . وكان هيجل قد أوضح هذا الموضوع المعرفى فى « بحثه » سنة ١٨٠١ الذى صار بعده مدرستنا للفلسفة فى جامعة فينا . ومن المهم أن نذكر هنا أن هذه الفكرة تطورت على قلمه تطورا كبيرا سنة ١٨٠٢ فى كتابه عن النسق الأول . فهذا التطور عند هيجل له دلالته بالنسبة الى تطور افكار سارتر نفسه وانتقاله من موضوع المعرفة الى موضوع المذهب الفلسفى كما سيرد بعد قليل .

سارتر وهوسرل

ومن الملحوظ أن كلام سارتر وعباراته كانت تحمل فى كتابه الأول عن الخيال شعارات ظاهرية .



ف . هيجل

ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه لأن هذه الثقة كرم وحرية

ولم تكن هذه الشعارات معروفة فى فرنسا على نطاق واسع . حتى ذلك الوقت . وقد نهج سارتر فى هذا الكتاب الأول نهجا جديدا غير معروف كذلك لدى مثقفى عصره . وبدت ألفاظه وتراكيبه مفاجأة للجميع . وكان القارىء يشتم بسهولة من كلامه اتجاها ظاهريا واضح المعالم واضح المرمى والهدف .

وقد ظهر كتابه عن ((الخيال)) لأول مرة سنة ١٩٣٦ . وأدى هذا الكتاب المقصود منه تماما . أعنى أنه قام بدراسة الخيال دراسة ظاهرية مستقلة عن علم النفس بالمعنى التقليدى المعروف . وتعرض سارتر فى مطلع الكتاب لقضية الصورة الذهنية وأوضح المفهوم التقليدى المتعلق بها . ثم عرج على هوسرل عقب ذلك وأجلى الفارق بين موقف هوسرل والموقف التقليدى الشائع بعامة . وأفاض فى الكشف عن حركية الصورة الذهنية بعيدا عن السكون والثبات المقترنين بها فى المفهوم التقليدى .

ذلك أن سارتر تعمد أن تكون دراسته للخيال دراسة نقدية تمهد لاكتشاف أسس التفكير « الظاهرى » مستقبلا وتشير الى كل ما يمكن أن تؤدى اليه كل الدراسات المتعلقة بموضوعات الوعى . وكان من الواضح أن كلامه عن الوعى لم يقتصر فقط على مبادىء التفكير المثالى القديم وانما نظر الى الوعى نظرة تكشف عن مدى ارتباطه بالواقع وبالآخرين .

وقال سارتر ان دراسته النقدية لتصور الخيال فى الفلسفات القديمة جعلته يتنبه الى أن الصورة الذهنية لا ترتبط بأى مضمون حسى ولا تقوم بحال من الأحوال على أساس من ذلك المضمون الحسى ، ولكى نذهب الى أبعد من المدى الذى وصلت اليه تلك الأفكار لابد أن نرجع الى التجربة الموضوعية من أجل وصف الصورة الذهنية فى صميم مثولها العينى أى على نحو ما تتكشف للتأمل أو للتجربة الذاتية .

غير أن هذا التأمل او هذه التجربة قد تتعرض للخطأ . ومن الضرورى بالتالى البحث عن نوع جديد من علم النفس لا يعتمد على الاستقراء وان ظل رغم ذلك خاصا بالتجربة الموضوعية . **فهل ثمة تجربة مميزة بخصائصها الفريدة توصلنا مباشرة الى القانون العام ؟** هل نستطيع ان نبلغ الشكل العام خلال التجربة الموضوعية بغير ان تخضع لشروط الاستقراء المعروفة ؟

هذه هى القضية التى حاول سارتر أن يقدم بها الفلسفة « الظاهرية » الى المفكرين والمثقفين الفرنسيين . ولعلنا لا نعدو الواقع اذا قلنا ان هذه المشكلة كانت مشكلة سارتر نفسه وان الرد الذى عرضه فى كتابه عن الخيال ليصبح جزءا من التفسير الظاهرى لم يكن سوى تمهيد لاجابته التى شملت ملامح فلسفته بأكملها .

والسؤال الذى طرحه سارتر على نفسه اول الأمر هو : « هل تدخل الصورة الذهنية ضمن عناصر الوعى أم لا ؟ هل وجود الصورة الذهنية وجود أصيل فى تكوين الوعى أم أنه مجرد وجود عرضى عابر ؟ » هذا هو السؤال ، ويترتب على اجابة هذا السؤال أن نعرف ما اذا كانت الصورة الذهنية نفسية أم غير نفسية . اذ لو كانت الصورة الذهنية داخلة ضمن العناصر المكونة للوعى صارت بالضرورة نفسية . أما اذا كانت شيئا عرضيا لا يمس تكوين الوعى ذاته لم تكن لها حقيقة نفسية ما .

أو بعبارة أخرى اذا كانت الصورة الذهنية بضعة أساسية من كيان الوعى كانت بالضرورة نفسية . أما اذا كانت صلتها بالوعى مجرد صلة صندوق بمحتوياته من الكرات أو البرتقالات التى لا تعد جزءا من الصندوق ذاته كانت الصورة الذهنية شيئا مغايرا لطبيعة الوعى ذاته على نحو ما تخلو الكرات أو البرتقالات الموجودة داخل الصندوق من صفات الصندوق الأساسية .

فأجاب سارتر بصدد كلامه عن هوسرل ان علاقة الصورة الذهنية بموضوعها الخارجى الذى جاءت هى كصورة له هى علاقة احالة متبادلة بين الوعى من جهة وبين شىء ما من جهة أخرى . أى أن الصورة الذهنية بعبارة أخرى ليست جزءا من الوعى ولا توجد داخل الوعى بوصفها عنصرا مكونا من بين العناصر الداخلة فى تكوينه . والنتيجة هى أنه يستحيل أن تكون الصورة الذهنية مجرد محتوى نفسى .

أو بعبارة أخرى اذا كانت الصورة الذهنية موجودة فى الذهن حقا وكانت بالفعل واقعة داخل إطار الوعى فلا يعنى ذلك انها تنتمى الى الوعى انتماء تكوينيا . واذا لم يكن انتماؤها الى الوعى تكوينيا انتفت عنها صفة « النفسية » المجردة . والواقع ان الصورة الذهنية لا تشترك فى تكوين الوعى ذاته كأنها أحد العناصر المكونة لحقيقته . وسبب ذلك هو ارتباطها على نحو ما بشىء بالخارج . وتقوم علاقة الارتباط هذه على أساس ما نسميه عادة « الاحالة المتبادلة » بين الوعى وبين شىء معين خارج الوعى . ومن شأن هذه العلاقة أن تنفى العامل النفسى من الموضوع لسببين : أولهما ان الصورة الذهنية كمقابل لشىء فى الخارج ليست فى حد ذاتها موضوعا نفسيا . وثانيهما ان الصورة الذهنية لم تعد بحكم وجودها داخل الوعى عنصرا مكونا من عناصر الوعى .

وحتى فى حالة وجود صور ذهنية غير ذات مقابل خارجى لها لا يمكن ان تكون تلك الصور الذهنية من مكونات الوعى الأصيلة . فهناك ولا شك صور ذهنية لموجودات وهمية مثل الغول أو العنقاء . وبحكم اعتماد هذه الصور الذهنية فى وجودها على مضامين نفسية لا على مقابلات خارجية تصور البعض امكان اعتبارها ذات حقيقة نفسية . ولكن الواقع أن هوسرل وسارتر اتفقا بشأن عدم اشتراك هذه الصور الذهنية ذات المضامين النفسية فى مكونات الوعى الأصيلة . وبالتالى لا يحق لها ان تصبح مجرد موضوعات نفسية . وبذلك بقيت رغم قوة انتمائها النفسى غير ذات موضوع نفسى .

واذا كانت الصورة الذهنية قد تحولت على يد هوسرل الى تكوين « قصدى » .. أى الى تكوين يشير الى حقيقة بخارج الوعى .. فقد انتقلت بذلك من كونها مجرد صورة ذات مضمون ساكن فى الوعى الى كونها ذات دلالة قصدية اشارية . أى أن دخول الصورة الذهنية فى علاقة تقابل مع شىء خارجى ينقلها من مجرد كونها صورة جامدة فى الوعى لتصبح ذات علاقة قصدية بشىء خارجى . ولا تكون الصورة الذهنية فى الوعى شبيهة بما تتركه السفينة من أثر على سطح الماء حين تشق عباب البحر . بل تكون الصورة الذهنية بمثابة شكل من أشكال الوعى المنظم الذى يتناسب مع حقيقة المقابل الخارجى لها . واذا كان فى ذهنى صورة عن شخص ما كانت تلك الصورة متعلقة تعلقا قصديا بذلك الانسان الذى هو موضوعها . وبذلك تكون الصورة الذهنية



م . هيدجر

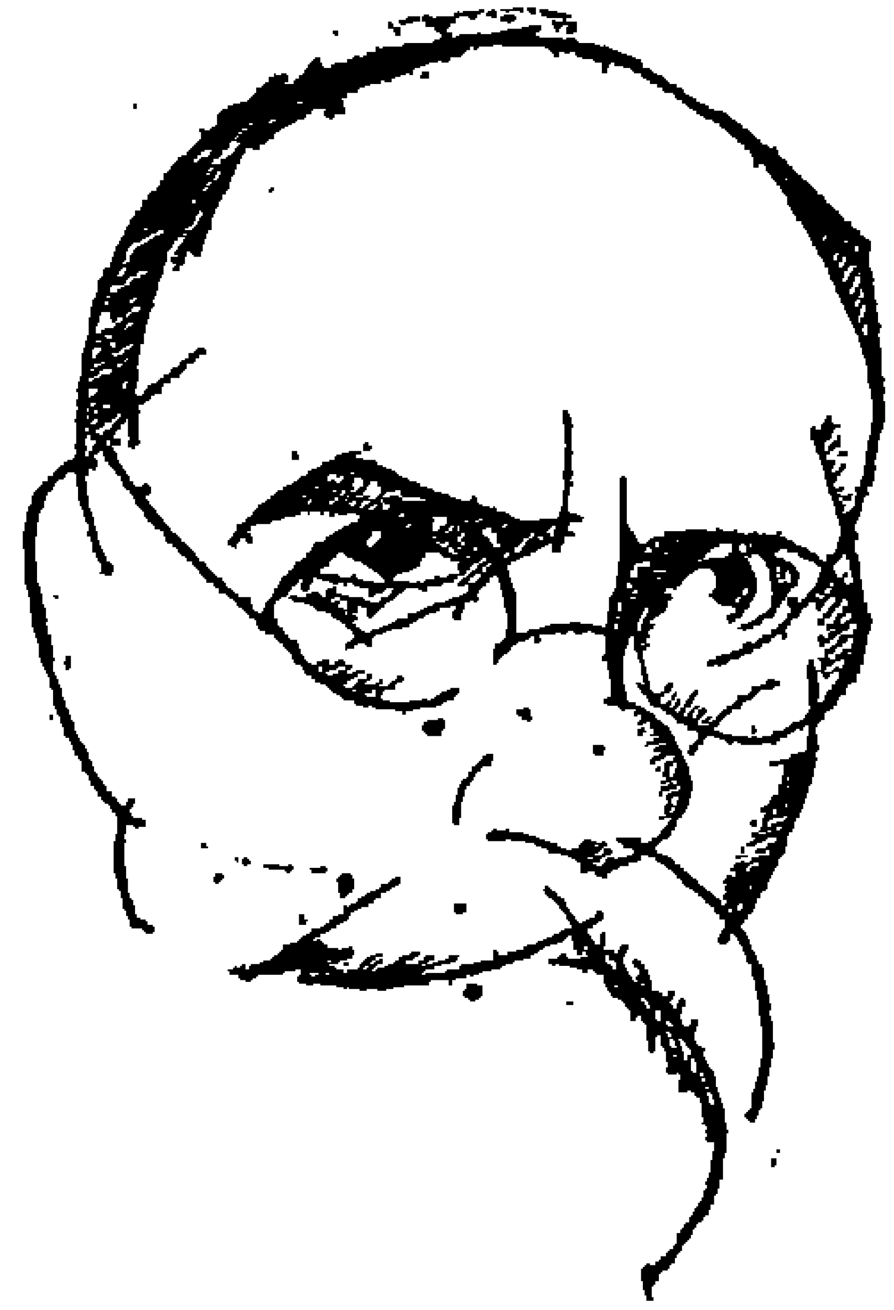
احدى وسائل التصويب أو « التنشين » نحو ذلك الانسان من حيث هو كائن حقيقى موجود . وعلى ذلك فان الوعى فى فعل الخيال الذى تتوفر له هذه الصورة يتصل اتصالا مباشرا بشخص ذلك الانسان الذى هو موضوع الصورة الذهنية . وهى لذلك تتناسب معه مباشرة .

سارتر وهيدجر

وكما انتقل هيجل من فكرة ان الحقيقى هو المباشر اذا صار ذا واسطة الى فكرة النسق الفلسفى بين سنتى ١٨٠١ و ١٨٠٢ كذلك انتقل سارتر من الجدل الأولى الى النسق العام بين سنتى ١٩٣٦ و ١٩٤٠ فى كتابيه الخيال والمخيلة . فقد شرعت فكرة المذهبية الفلسفية فى البزوغ بين دفتى الكتاب الأخير . وبدات أولى بشائرها مع ملاحظة سارتر انه قد تأسره أحداث الرواية البوليسية التى يقراها دون أن يكون ذلك مبررا لاعتقاده فى عدم خيالية تلك الأحداث . وبالتالى وجد سارتر أنه لا مندوحة عن تقرير العلاقات النسقية العامة بين الأفكار كجزء مكون لحقيقة المرئيات المباشرة .

والواقع ان انتساب سارتر الى كل من هوسرل وهيدجر فى التعبير والايماء ضلل الكثيرين عن حقيقة أصل تفكيره ومنحاه العقلى . وأدت قراءة الكثيرين لسارتر على ضوء الأفكار غير الهيجلية الى ما لا حصر له من سوء الفهم .

مثال ذلك أن سارتر قد خرج فعلا على مفهوم هوسرل عن العلم وان بقى مرتبطا بمفهومه



١ . هوسرل

عن الظاهرية كمنهج . ذلك أن سارتر ـ شأنه فى ذلك شأن هيدجر ـ جاوز مفهوم العلم بمعناه الضيق عند هوسرل . والواقع ان وراء ذلك شيئا آخر سوى مجرد تبعية الوجودية كما تمثلت فى فلسفة هيدجر . كان وراء ذلك رغبته فى أن يلحق بعالم الشمول فى فلسفة هيجل وبطريقة ارتباط تلك الفلسفة بالموضوعات العملية المباشرة.

وعاب سارتر على كيركجار أنه ادرك معنى الجدل عند هيجل دون أن يجنح معه نحو الايجابية العملية . وكانت هذه الملاحظة الصغيرة من قبل سارتر دليلا على ما اعتاد أن يحفظه فى قلبه لرائده الأكبر : هيجل .

ذلك أن سارتر وقد الم بنظرية العلم عند هوسرل اقتنع بانها لا تحسب حساب نظرية المعرفة وموضوعات البحث المنهجي كما تفرضها طبيعة العقل المواجه لقضايا الانسان .

كذلك استطاع سارتر ان يركز تحليله على طبيعة الوعي الفردي وان ياخذ على الماركسية خلوها من هذا الوعي رغم حرصها على الوعي الجمعي . ذلك ان معرفة الفرد معرفة كافية واضحة تؤدى ـ فى رأى سارتر ـ الى اكتشاف كل قضايا الانسان المعاصر فى تجمعاته واتجاهاته وايجابياته .

ولهذا السبب اختلف سارتر مع الماركسية فى نقطتين جوهريتين وهما اولا ان الفرد يخضع لمقومات العلم شأنه شأن الجماعة تماما . وثانيا ان المعنويات مجال حقيقى فى الفرد والجماعة على السواء .

وحينما اختلف سارتر مع هيدجر بشأن طبيعة المذهبية النسقية فى الفلسفة وجد كل منهما نفسه على طرفى نقيض تقريبا . ذلك ان هيدجر تنكر لفكرة النسقية المذهبية فيما تنكر له من الأفكار ولم يلق أى اهتمام نحو اكتمال نسقه المذهبي الوجودي اسوة بالانساق المذهبية الشامخة . أما سارتر فحافظ على مذهبيته ونسقيته تماما على نحو ما فعل هيجل . وبذلك اصبح سارتر اول فيلسوف معاصر يرجع الى فكرة الاكتمال النسقى الموحد فى المذهب الفلسفى.

ولا شك أن ماركس كان قد استن لنفسه هذه السنة أيضا فى نظريته عن الجدل وعن المادية الجدلية ومن المادية العلمية . غير أن سارتر اندفع هنا مرة أخرى فى معارضة ماركس من حيث طبيعة الجدل من ناحية ،ومن حيث طبيعة النسق المتكامل فى المذهب من ناحية أخرى . فمن الناحية الأولى اصر سارتر على ابقاء الجدل على نحو ما تركه هيجل مشدود الوثاق برباط ذهنى ومقيدا بقيد الوجود الذاتى . ومن الناحية الثانية تمسك سارتر بحكم جدليته الذهنية ـ على خلاف جدلية ماركس المادية ـ بأن يجيء نسقه شاملا محكما دون أن يكون مغلقا على نفسه . اذ اخذ سارتر فى اعتباره أن الأفكار مرهونة بلحظتها الزمنية وحرص بالتالى على أن يترك نسقه الفكرى مفتوح الجوانب قابلا للزيادة والاضافة والتغيير والتبديل والتطور والنماء . ومن هنا صارت نسقية سارتر ظاهرة عصرية جديرة بالالتفات .

ليس هذا وحسب . بل استطاع سارتر ان يضفى أيضا فى غضون فلسفته معنى جديدا على لفظة الوجود يخالف معناها عند هيدجر . وتحول الوجود فى نظر سارتر الى مجرد شرط لاكتشاف الانسان كل ما يقع حوله . الوجود بهذا المعنى عند سارتر لا يتكشف هو بنفسه وانما هو مجرد شرط لوجود ما عداه . ومعنى ذلك ان الوجود هو ما يتضمن وجودا غير وجوده .

وليس لدينا الآن فى النهاية شك فى ان هيجل قد استعاد مكانته على ادق صوره بين سطور سارتر وكلماته . واذا كان هيجل قد رزق باكبر عدد من التلاميذ بين مفكرى العالم فان تلميذا واحدا مثل سارتر قد أضفى على هذه الفلسفة لأول مرة فى التاريخ ما لا يمكن ان يكون قد اداه احد بأى وجه من الوجوه نحو هيجل والهيجلية .

عبد الفتاح الديدى

دائرة معارف الوجودية

الوجودية

Existentialism

اسم لاتجاه أو نزعة ظهرت في تاريخ الفلسفة ، تنطوي هذه النزعة على عداء للنظر المجرد الذى يطمس ما في الحياة الفعلية من حالات التباين وعدم الاطراد ، وقد يتخذ هذا العداء صورة التحليل الذاتي العميق كما هو الحال في اعترافات **اوغسطين** ، أو قد يأتي كما هي الحال في خواطر **بسكال** في صورة الاصرار على أن دعوى المنهج الرياضي في العلوم المضبوطة ، بأنه منهج كامل شامل للمعرفة الانسانية ، انما هي دعوى تحتمل المنازعة دفاعا عن نظرة أخرى أكثر مرونة وأقل صرامة للأساليب المتنوعة المختلفة التي يستجيب بها الناس لبيئتهم الطبيعية والاجتماعية .

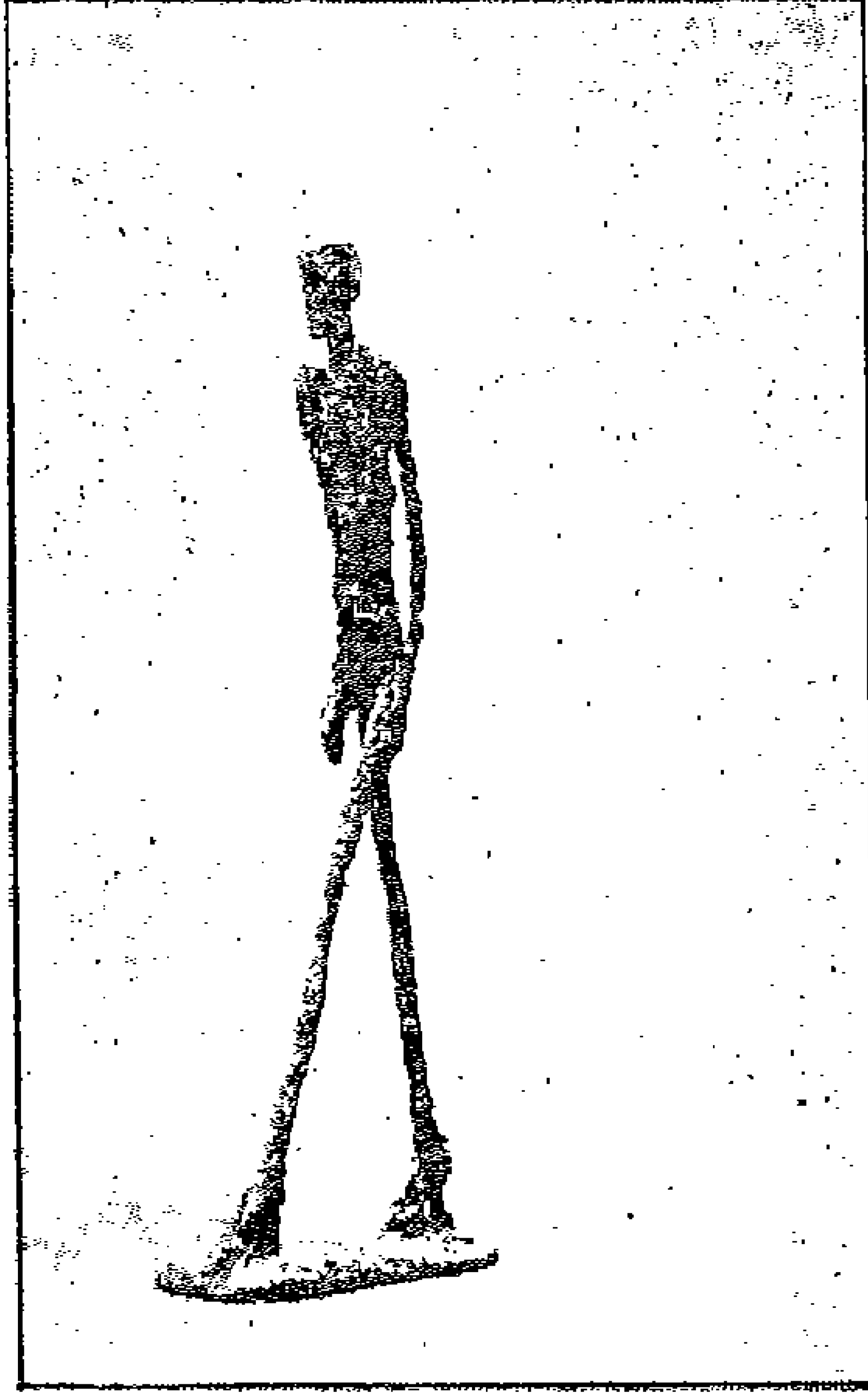
ونقطة الانطلاق الأولى في الاتجاه الوجودي هي أسبقية الوجود على الماهية ، وهي النقطة التي يلتقي عندها كل الفلاسفة الوجوديين تقريبا وبعدها ينقسمون الى ثلاث شعب رئيسية : الوجودية المؤمنة عند **كيركجارد** و **جبريل مارسيل** ومؤداها أن قلق الانسان يزول بالايمان بالله ، والوجودية الالحادية عند **هيدجر** و **سارتر** وهي تجعل للانسان مطلق الحرية في الاختيار مما تتولد عنه مشاعر القلق والحصر والضياع ، والوجودية المسيحية التي ينشدها **جاك ماريتان** ويقيمها على فلسفة **توما الاكويني** ، ومؤداها أن الايمان بالله يحد من الرغبة في الوجود والخوف من العدم .

سورين كيركجارد ١٨١٣-١٨٥٥

Soren Kierkegaard



فيلسوف دانماركي وأديب ولاهوتي ، وقد ينازعه البعض حقه في لقب « فيلسوف » غير أن مؤلفه الرئيسي « **الحاشية الختامية غير العلمية** » الذي كتبه عام ١٨٤٦ يعتبر اسهاما عظيم الأهمية في نظرية المعرفة ، أما بحوثه الدينية التي كتبها وخرج فيها عن المألوف فقد أدت الى خلافه الشهير مع الكنيسة ، ذلك لان كيركجارد كان يعتقد انه ينبغي للانسان أن يلتمس المعرفة الحقة في داخل نفسه ولا يستقيها أو يستلهمها من مصدر خارجي ، فالدين عنده أمر شخصي صرف ينزع بصاحبه الى التصوف .



Encyclopédie existentialiste

وعند كيركجارد أيضا أن المثقف انما يعانى بسبب التعارض بين الوجود الفردى المؤقت من ناحيـــة وبين الحقيقة الأدبية الخالدة من ناحيـــة أخرى . ومن أهم كتبه : « **الشذرات الفلسفية** » و « **الفرق بين النبى والعبقرى** » و « **التـــدريب على المســـيحية** » وكتـــابه الشـــهير « **اما .. أو** » .

١٨٤٤ - ١٩٠٠

فردريك نيتشه

Friedrick Nietysche



ف . نيتشه

فيلسوف ألمانى ، يعتبر لدى كثير من الباحثين أكبر الفلاســـفة الوجوديين وأســـبقهم الى الحياة والفلسفة الوجوديتين . مات أبوه وهو صغير وربته أمه على التقوى ولكن تقواه انقلبت ثورة عقلية . تأثر بفلسفة **شوبنهور** وصادق **فاجنر** ولكنه عاد فخرج عليهما وعلى سائر أصدقائه بعد اصابته باضطرابات نفسية خطيرة ، ترك التدريس بالجامعة وعكف على الكتابة والتأليف حتى انتهى به الأمر الى الجنون . فى فلسفته عمق وشاعرية وغزارة احساس مما يدل على حساسية نفسه وحبـــه للموسيقى ، أهم مؤلفـــاته « **مولد المأساة من روح الموسيقى** » و « **هكذا تكلم زرادشت** » و « **ارادة القوة** » و « **بمعزل عن الخير والشر** » وتدور جميعـــا حول المنـــاداة « بالسوبرمان » أو الانسان الأعلى والدعوة الى أخلاق السادة ، وفيها يهاجم الأخلاق التقليدية وبخاصة الأخلاق المسيحية لأنها فى رأيه أخلاق تصلح لضعاف الناس ممن ينساقون وراء الأقوى .

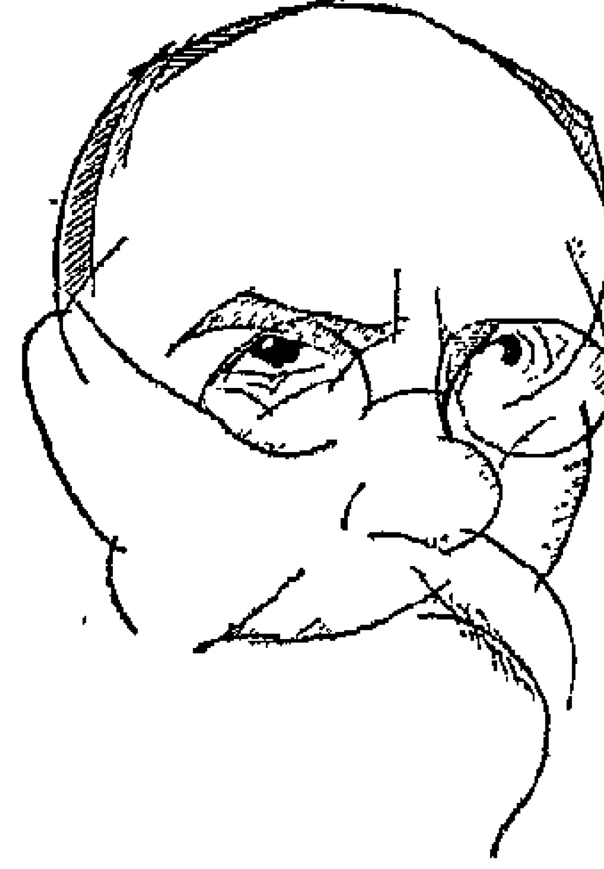
وعند نيتشه أن الهدف ليس هو مجرد الحياة بل الحياة القوية ، وسيحقق الانسان بارادته انسانا أعلى يكون فوق الخير والشر .

◀

أدموند هوسرل

١٨٥٩ - ١٩٣٨

Edmund Husserl



فيلسوف ألمانى ، ولو أنه ليس فيلسوفا وجوديا بالمعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة ، الا أنه يعد الجد البعيد لهذه الفلسفة وذلك بفضل منهجه الفنومنولوجى الذى تأثر به كبار الفلاسفة الوجوديين من أمثال **هيدجر وميرلوبونتى وچان بول سارتر** . كان التأثير الرئيسى الذى خضع له تفكير هوسرل هو علم النفس القصدى الذى وضعه **برنتانو** ،

وهو الفيلسوف الذى درس عليه هوسرل فى فيينا (١٨٨٤ - ١٨٨٦) . ثم اشتغل بعد ذلك فى جامعة هال وبعدها فى جامعتى جوتنجن وفرايبورج . أهم مؤلفاته : « **فلسفة الحساب** » ١٨٩١ ، و « **أبحاث منطقية** » ١٩٠١ وكتابه الرئيسى « **أساس علم الظواهر** » ١٩١٣ والجزء المكمل له « **أفكار لعلم ظواهر خالص** » وقد ظهر بعد وفاته ١٩٥٢ . ثم كتاب « **علم ظواهر الوعى الباطن بالزمان** » ١٩٠٥ ، و« **تأملات ديكارتية** » ١٩٣١ و « **الخبرة والحكم** » ١٩٤٨ . ومن الغريب أن فكر هوسرل قد ازداد مع تناقص أهميته الفلسفية ، ومن ثم جاء ذلك السقوط العجيب الذى يعرف بالانتقال من علم الظواهر الى الفلسفة الوجودية .

ميجيل دى أونامونو

١٨٦٤ - ١٩٣٦

Miguel de Unamuno



فيلسوف اسبانى ، ولد فى مدينة بلباو بأسبانيا وتوفى فى مدينة سلامنكا فى نفس السنة التى توفى فيها الاديب الايطالى **بيراندللو** ، واعدم فيها الشاعر الاسبانى **لوركا** ، ومات فيها الأديب الروسى **مكسيم جوركى** . كان ناقدا صارخا وحادا فى هجومه ، انتقد ديكتاتورية « بريمودى ريڤيرا » مما أدى الى عزله ١٩٢٠ ثم نفيه ١٩٢٤ ولكنه أعيد الى منصبه ١٩٣١ عند تأسيس الجمهورية . كان وطنيا من الطراز الأول ، وقد حاول أن يربط أسبانيا بالعالم من حولها ، فأعلن أن رسالته هى تحطيم الايمان : الايمان بكل ما هو جامد لا يتطور ، ولذلك ثارت عليه الكنيسة واعتبرته ملحدا . أروع مؤلفاته على الاطلاق « **المعنى الأسيان للحياة** » الذى صدر فى سنة ١٩١٣ ، كما جمعت مقالاته وظهرت فى ثمانية مجلدات عام ١٩١٦ ، ومن كتبه الأخرى « **عذاب المسيحية** » ١٩٢٨ و « **حياة دون كيشوت** » ١٩٠٥ ورواية « **الضباب** » ١٩١٤ .

١٨٧٤ - ١٩٤٨

نيقولا برديائيف

Nicolas Berdyaev

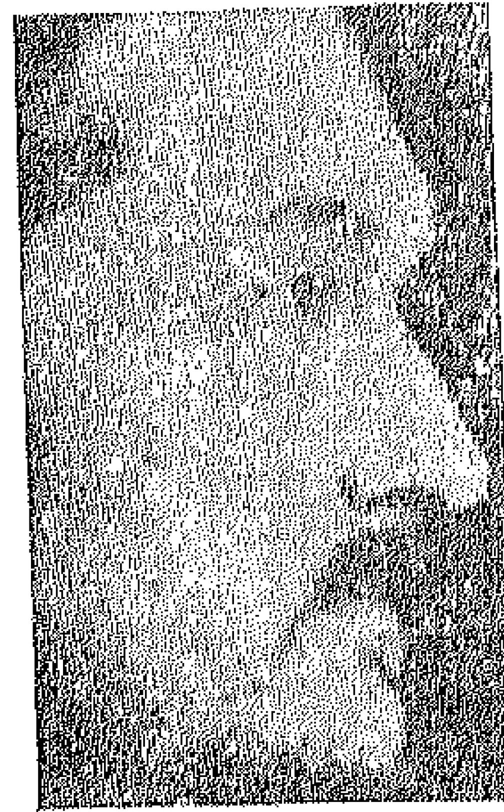


فيلسوف روسى ، ولد فى روسيا ونفى منها ١٩٢٢ حيث أقام أولا فى ألمانيا ثم فى فرنسا . لم يكن له من الفلاسفة الكبار أستاذ بعينه ، وانما تأثر بالمثالية الألمانية كما تأثر بالنزعات الصوفية الألمانية كذلك ، وعندما كان شابا تأثر بفلسفة **هيجل وماركس** ، وأول مقال كتبه يعارض الماركسية كان عن « الفردية » . كانت دعواه الفلسفية الأساسية هى التفرقة بين العالم المادى الخاضع للقانون الطبيعى والضرورة ، ذلك العالم الذى يعد الانسان من حيث هو حيوان جزءا منه ، وبين عالم الحرية الأسمى الذى يعد الانسان من حيث هو روح جزءا منه . نشر عددا كبيرا من المقالات الأدبية والنقدية ، أما أهم كتبه فهو كتاب « **الحلم والواقع** » و « **العزلة والفرد** » و « **مصير الانسان** » .

١٨٨٢ -

چاك ماريتان

Jacques Maritain



فيلسوف فرنسى ، دعى فى أواخر حياته ليكون استاذا للفلسفة بجامعة برنستون ، كان فى الأصل من أنصار برجسون ، غير أنه صار فيما بعد من أشهر عارضى التوماوية المحدثين ، ولكنه العرض المتطور الخاص الذى يسلكه فى عداد الوجوديين . أشهر أعماله الفلسفية « **مقدمة للفلسفة** » الذى ظهر عام ١٩٢٠ وكتاب « **درجات المعرفة** » الذى ظهر عام ١٩٣٢ . وفى هذا الأخير يفرق ماريتان بين المعرفة العلمية الطبيعية ، والمعرفة الميتافيزيقية ، والمعرفة الصوفية ، وهو ينظر اليها جميعا على أنها صور صحيحة للمعرفة يكمل بعضها بعضا .

١٨٨٣ - ١٩٥٥

أورتيجا آى جاسيت

Ortega Y Gasset

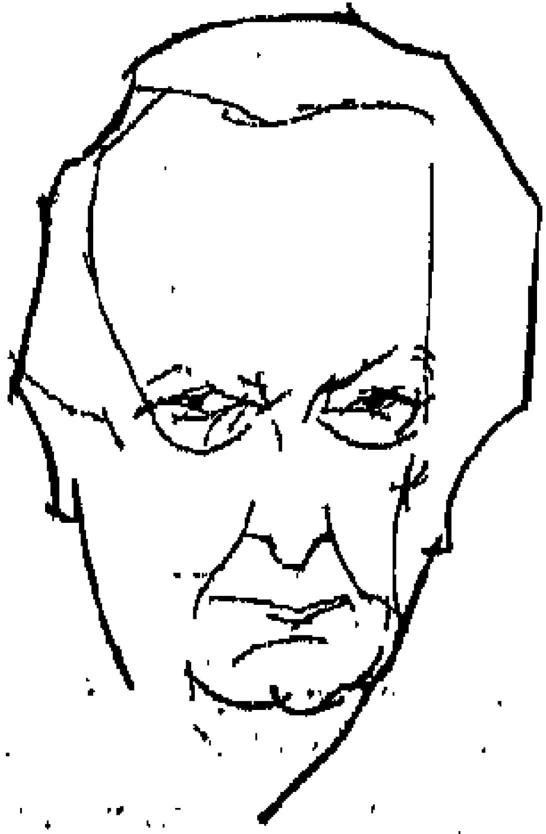


فيلسوف وكاتب أسبانى ، ولد بمدريد وحصل على الدكتوراه من جامعتها وعين بها أستاذا للميتافيزيقا (١٩١٠) . يبدو أثر اتباعه الفيلسوف الألمانى **كانط** واضحا فى كتاباته الأولى ، ومن مبادىء فلسفته أنه لابد للصفوة المفكرة من أن تقوم بدور ريادى فى توعية الشعب ، حصل على شهرة عالمية بكتابه « ثورة الجماهير » ١٩٣٢ ، كان من أنصار الجمهورية ، فلما نشبت الحرب الأهلية فر الى فرنسا ومنها الى الأرجنتين ، لكنه عاد الى اسبانيا عام ١٩٤٩ . جمعت بعض مقالاته ونشرت فى عدة مجلدات منها « **نحو فلسفة للتاريخ** » ١٩٤١ ، و « **رسالة الجامعة** » ١٩٤٤ و « **الاتفاق والحرية** » ١٩٤٦ .

١٨٨٣ -

كارل ياسبرز

Karl Jaspers



فيلسوف المانى يعتبر الممثل الرئيسى للوجودية الألمانية

بعد هيدجر ، وان كان قد رفض هذه التسمية كما رفض فلسفة هيدجر هى الأخرى ، عارض كارل ياسبرز الحكم النازى منذ البداية مما اضطره الى الرحيل عن ألمانيا نهائيا فى عام ١٩٣٧ ، ولكنه أعيـد الى جامعـة هيدلبرج فى عام ١٩٤٥ ، ومنذ عام ١٩٤٨ وهو يعمل أستاذا للفلسفة بجامعة بال بسويسرا . حصل على دكتوراه فى الطب ونشر كتابه « **طب الأمراض النفسـية العـام** » ١٩١٣ وصار محاضرا بالجامعة فى علم النفس فى نفس العام ، نشر كتابه الثانى « **سـيكولوجية الحدس الكونى** » ١٩١٩ ثم أصبح أستاذا للفلسفة بجامعةهيدلبرج . وفىعام ١٩٣٢ نشر ما يعتبره هو نفسـه عمله الفلسفى الأعظم وهو كتابه « **فلسفة** » فى ثلاثة مجلدات يحمل المجلد الثانى منها عنوان « **تنوير الوجود** » . ومن أشهر كتبه التى ترجمت الى لغات أخرى « **العقل والوجود** » و « **المجال الدائم للفلسفة** » و « **الطريق الى الحكمة** » . والواقع أن ياسبرز يمثل احتجاجا موصولا ضد فلسفة « الأساتذة » فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهو يعتقد أن **كيركجارد ونيتشه** هما العملاقان اللذان ظهرا فى الفترة التى أعقبت **هيجـل** ، فعند ياسبرز أن التفلسف الحقيقى لا يبدأ الا بعد أن يتحطم العقل فى بحثه من اليقين .

جبرييل مارسل

١٨٨٩ –

Gabriel Marcel



فيلسوف فرنسى وكاتب مسرحى ، ولد فى باريس وكان أبوه سفيرا لفرنسا فى السويد ، ماتت أمه وهو فى الرابعة من عمره فلم يستطع أن ينسى صورتها أبدا . كفلته خالته وهى سيدة ملحدة فكان لها تأثير عكسى فى حياته . قدم عمله الفلسفى الى العالم عن طريق يومياته التى ظهرت فى ثلاثة أجـزاء هى « **يوميـات ميتافيزيقية** » ١٩٢٧ ، و « **الكينونة والخلود** » ١٩٣٥ و « **الحضور والخلود** » ١٩٥٩ ، وتمثل محاضرات جيفورد التى ألقاها فى أبردين عامى ١٩٤٩ ، ١٩٥٠ عن « **سر الكينونة** » أقرب عرض منظم وصلت اليه آراؤه . ويوصف مارسيل فى كثير من الأحيان بأنه « وجودى مسيحى » ، وهو بهذه الصفة يقف على الطرف المقابل لزميله الفرنسى **سارتر** . وتنطوى فلسفة مارسيل على صفة نقـدية تحليلية تتبدى فى مناقشته لفكرة الاستدلال على وجـود الله ، وفى اماطة اللثام عن المضمون الدقيق لأمل الانسان فى الخلود ، وفى اسهامه فى الجدل الشائع حول امكان قيام الميتافيزيقا ، كما تتبدى أيضا من خلال تفرقته بين « المشكلة » و « السر » . أما مسرحياته ولو أنها دون فلسفته الا أنها تساعده فى كثير من الأحيان على أن يسوق هذه الفلسفة فى صورة مجسدة ولعل أهمها مسرحيات « **رجل الله** » ١٩٢٥ و « **طريق القمة** » ١٩٣٦ ، و « **سم الأفعى** » ١٩٣٨ .

مارتن هيدجر

١٨٨٩ –

Martin Heidegger



فيلسوف ألمانى ، يعـد فى أوساط واسعة الانتشار الممثل الرئيسى للوجودية ، وأن يكن هو نفسه قد رفض هـذه التسمية . درس الفلسـفة على أستاذه **هوسرل** وأهـدى اليه كتابه الرئيسى « **الوجود والزمان** » الذى ظهر فى عام ١٩٢٧ . وعندما تولى هتلر السلطة فى عام ١٩٣٣ قبل هيدجر منصب مدير جامعة فرايبورج ورحب بزعامة هتلر باعتبارها فجر عهد جديد ، وقطع كل علاقة تربطه بهوسرل لأنه يهودى . وقد أثير جدل طويل عما اذا كانت

فلسفة هيدجر فلسفة نازية ، والواقع أن النازية لا تلزم عن تلك الفلسفلة بالضرورة ، وفى كتاب « **الوجود والزمان** » يدرس هيدجر الوجود الانسانى باعتباره شكل الوجود الذى يعرفه الانسان معرفة افضل من معرفته بالأشكال الاخرى ، ولـكنه يصر دائما على أن اهتمامه لم يكن انثروبولوجيـا او سيكولوجيا وانما هو حاول أن يتخـذ من الوجود الانسانى نافذة يطل منها على الوجود العام .

١٩٠٨ – ١٩٦١

موريس ميرلوبونتى

Maurice Merleau Ponty

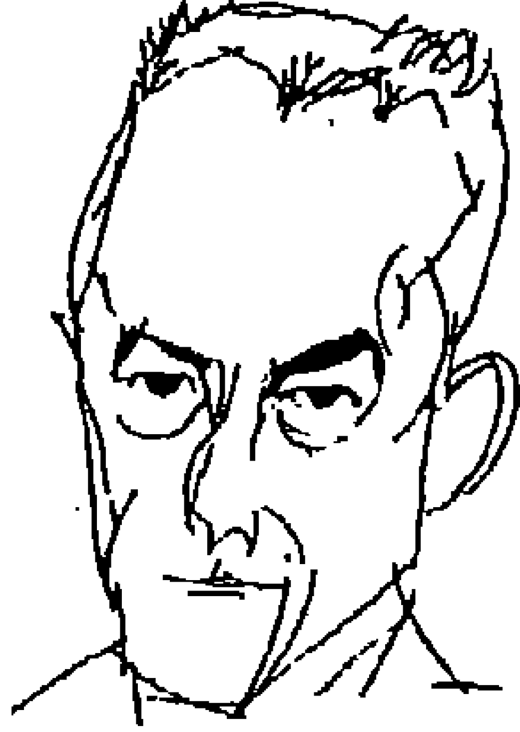


فيلسوف فرنسى ، شغل منصب أستاذ الفلسـفة بالكوليج دى فرانس ، ولم يصرف جهـوده الى كتابة الروايات أو تأليف المسرحيات كما يفعل سائر الوجوديين الفرنسيين ، وانما ادخر كل جهوده لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس بالطريقة المنهجية الأكاديمية ، ولذلك فهو اقرب الوجوديين الفرنسيين جميعا الى الفلسفة الصرفة والبحث المنهجى الخالص . بدات شهرته فى عام ١٩٠٨ عندما ظهرت له رسالتان قيمتان احداهما عن «**فنومنولوچيا الادراك الحسى**» والاخـرى عن « **تكوين السـلوك** » . ولا تقتصر اهمية هاتين الرسالتين على ما ورد فيهما من دراسة فنومنولوچية ممتازة جعلت من صـاحبهما واحدا من كبار الهوسرليين ، وانما تتجلى قيمة هاتين الرسالتين فى خلق وجودية جديدة هى عند بعض الباحثين غير بعيدة عن الماركسية . والواقع أن فلسفة ميرلوبونتى تدور كلها حول الادراك الحسى بحيث تجعل من موقف الانسان من العالم الموضوع الأول لكل دراسة وجودية .

١٩١٣ – ١٩٦٠

البير كامى

Albert Camus



أديب فرنسى ولد بالجزائر ، وظل بها الى عام ١٩٤٠ . بدأ حياته الأدبية بكتابة « لوحات » يصف فيها الحياة فى الجزائر . وكان أهم ما كتبه فى ذلك الحين تقريرا عن سكان القبائل فضح فيه البؤس والتخلف الذى يعانى منه أهل هذه المنطقة من العرب ، وهاجم فيه السياسة الفرنسية الرسمية فى الجزائر مطالبا بالمساواة العادلة بين العرب والمستوطنين مما أدى الى طرده من البلاد . اشترك أثناء الحرب العالميـة الثانية فى مقاومة النازى وكان من المؤسسين لجريدة « **الكفاح** » التى اشتهرت بمقالاته الافتتاحية الرائعـة . تأثر بالكاتب التشيكى **كافكا** ، واتسمت أعماله بالنزعة الوجودية وأن كان قد رفض أن يطلق عليه اسم اديب وجـودى . لخص افكاره فى أهم كتابيه : « **أسطورة سيزيف** » و « **المتمرد** » ومن أهم رواياته « **الغريب** » ١٩٤٢ و « **الطاعون** » ١٩٤٧ وفيهما يصف عبث الحياة الحديثة ولا معقولية الانسان الجديد ومن أهم مسرحياته : « **كاليجولا** » ١٩٤٤ و « **سوء تفاهم** » التى صدرت فى نفس العـام . حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧ .

اعداد : جلال العشرى

سيمون دى بوفوار

وقضية المرأة



عندما سأل الحواريون السيد المسيح ، من هو قريبى ؟ لم يحدده وانما روى لهم مثل الرجل السامرى الذى هرع يدثر بردائه الانسان المجهول المهجور فى الطريق .. » هاكم ذا القريب ! .

وتمضى سيمون دى بوفوار فتقول نعم نحن نضنع أقرباءنا كما نصنع أنفسنا ، ونشيد عالمنا بقدر ما نصنع ونؤسس ، نحن لا نملك السماء الا لأننا نطير فيها ولا البحر الا لأننا نسبح فيه ولا الأرض الا لأننا نزرعها .

كذلك فان علاقتنا بالآخرين وبالعالم ليست مفروضة علينا من قبل ولا هى ثابتة على نحو معين بل هى حصيلة متغيرة لما نؤسسه ونفعله . وعلى ذلك فبامكاننا أن نوسع الى ما لا نهاية من عالمنا أو نضيقه الى أضيق الحدود ، **يمكن لحديقتنا أن تتسع لتشمل العالم اجمع ويمكن أن تنحصر فى اصيص كما يقول « كانديد » الحكيم .**

ولكن رغم كل ما نحققه من أفعال وغايات ستظهر لنا حدود وقد نتساءل واذا كان لكل شىء نهاية فلماذا لا نتوقف من البداية ؟ لكن الواقع أن الانسان لا يتوقف ، انه عندها كائن الأبعاد (L'etre des lointains) **وعليه أن يواصل مغامرة الحياة الى أبعد وأبعد رغم العوائق ورغم الحدود ، حتى الموت لا يمكن أن يكون نهاية لطموح الانسان ذلك لأن مشروعات الانسان تتجاوز الموت ولا تحد به** ، ان الانسان يزرع وينبت ما سوف يجنيه الغير بعد مئات السنين ، لذلك لم يكن « **هيدجر** » على حق فى رأى

Simone de Beauvoir et le problème de la femme.

دكتورة أميرة حلمى مطر

سيمون دى بوفوار حين قال ان الانسان يوجد من اجل الموت ، فالموت ليس من اختيار الانسان أو مشروعه انه مفروض عليه . والانسان حر فى اختيار مشروعه الذى يتطلع الى تحقيقه فى المستقبل ويتجاوز به حاضره وكينونته لكى يحقق به وجوده . **فالوجود** L'existence شىء **والكينونة** L'etre شىء آخر وبقدر ما يتقدم الانسان الكينونة بقدر ما يحصل الوجود ، بقدر ما ينتزع ذاته من الموضوع ويفرضها عليه بقدر ما يحقق وجوده ويثبت حريته .

روح الجد

اما العكس فهو فى خضوع الانسان للأشياء وتسليمه بالقواعد الموضوعة والقيم السائدة واعتباره انها مطلقة وفى هذا الغاء لحريته ووجوده على السواء ومن هنا ينشأ الاصطناع عند من لا يعوق حريتهم . ومن هنا ايضا تنشأ تلك الروح المبتذلة التى يسميها « سارتر » « بروح الجد » L'esprit de sérieusc التى ينبغى التخلى عنها « لأنها تعد القيم معطيات عالية مستقلة للذاتية الانسانية » (١) . ومعها تنحسر عن الانسان روح القلق والشك ازاء القيم الموضوعة الجاهزة . وتهاجم سيمون دى بو فوار هذه الروح وتنتقدها وترى انه يتجلى فيها هروب الانسان من حرية فى ابداع القيم الحقيقة وهى انما تسود عند سفلة القوم les Sots - Hommes ، أولئك الذين لهم أعين وآذان ولكنهم يعمونها ويصمونها ، فهم بلا حب ولا رغبة وبهم من الوجود خوف ومن روح المغامرة رهبة وكذلك فهم يحتمون بالقيم الجاهزة . ولقد سبق لهيجل أن سخر من هذه الروح فى كتابه فينومينولوجيا الروح . وعد من ينساق لهذه الروح تافها لانه يجعل من الموضوع الخارجى الحقيقة الجوهرية ، ومن بعد هيجل سخر كيركجارد ونيتشه من روح الجد هذه وكشفوا عن ثقلها وتزيينها للقيم الانسانية الحقة .

وتسأل سيمون دى بوفوار عن مصدر هذه الروح المبتذلة وأسباب حدوثها فتقول ان السبب فى ذلك هو أن كل انسان كان فى يوم ما طفلا يعيش فى عالم الكبار ، عالم الآلهة ؛ وهو يعد نفسه ليكون مثلهم الها ، والطفل يعيش بعيدا عن الشك والقلق وتحمل المسئولية لان العالم الذى يعيش فيه هو عالم جاهز كامل مصنوع من قبل وكذلك تراه يقبل القيم الجاهزة ويعتبرها موجودة وجود السماء والانهار والأشجار .

وقد تبقى روح الطفولة هذه مع بعض الناس مدى الحياة سواء كانوا رجالا أم نساء فتراهم يخضعون لعالم الغير والقيم الجاهزة بغير أدنى شك أو قلق وترى منهم طغاة يمجدون هذا العالم ويعيشون على حد رأى ((**ابسن**)) فى بيت الدمى لا يثورون ولا يشكون ولا يقلقون .

النزعة العدمية

وفى مقابل روح الجد هذه يمكن أن توجد نقيضتها ، التى تتضح فى **النزعة العدمية** Nihilisme ـ فالعدمى يجرد العالم من كل

(١) الوجود والعدم ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ص ٩٨٧ .

القيم ويرى أنه ليس هناك ما يبرر الوجود ولكنه يخطىء حين ينسى أن عليه أن يبرر الوجود وأن يؤكده ، وينسى أن وراء كل القيم قيمة عليا هي الحرية التي ينبغي عليه أن يكتسبها ويشارك فيها مع الآخرين . فحريتي تفترض أيضا حرية الآخرين حتى لا تتجمد وتنقطع صلتها بالوجود ومن هنا فان الوجودية لا تنتهي الى مذهب انغلاق الذات على نفسها Solipsisme أو « **الهو — وحرية** » كما يذهب معارضوها ، ذلك لأنه اذا كانت الذات هي الحقيقة الأولية ومصدر القيم الا أنها في محاولة مستمرة لتجاوز حدودها والاتصال بالآخرين . لذلك فان الحرية التي تنغلق على ذاتها وتتعلق بموضوع محدد تناقض ذاتها ولهذا لا يكون الطغاة والرأسماليون أحرارا بالمعنى الصحيح . ولما كان لا يصح أن تحدد الحرية بموضوع آخر خارجي فكذلك لا يمكن للحرية أن تتحقق بوسائل القمع أو الاضطهاد فالغاية لا تبرر الوسيلة ، بل ان الديمقراطية ان حاولت أن تدافع عن نفسها باضطهادات مماثلة لاضطهاد الأنظمة الأخرى التي تعارضها فانها تتنكر في نفس الوقت للقيم التي تدافع عنها . **وحين تؤكد الفلسفة الوجودية أن حرية الانسان هي أساس القيم انما تواصل تراث كانط وفشته وهيجل الذي يؤكد أن الذات هي مصدر القانون والواجب والحق** . لكن هناك اختلافا كبيرا بين الفلسفة الوجودية وبين هذه الفلسفات المثالية ويتضح هذا الاختلاف اذا ما حاولنا تفسير المقصود « **بالذات الانسانية** » . فالذات الانسانية عند الوجوديين انما تعني أفراد الانسان المركبين من لحم وعظم الذين يحيون مواقف عينية محددة ، أما معنى الذات الانسانية المقصودة في تراث كانط وفشته وهيجل فانما يعني فكرة مجردة للانسانية ففي مقابل فكرة الانسانية المجردة تؤكد الفلسفة الوجودية ارتباط الحرية بمواقف عينية عند أفراد معينين .

الجنس الثاني

وعلى أساس هذه القضية الرئيسية في الفلسفة الوجودية استطاعت سيمون دي بوفوار أن تتناول قضية المرأة التي كرست لها كتابا يعد من أهم مؤلفاتها وأحبها الى نفسها هو كتاب « **الجنس الثاني** » Le deuxième Sexe انها تؤمن بالمرأة وتدافع عن قضيتها ولكنها حين تتكلم عن المرأة تؤكد أنها لا تتكلم عن المرأة الا من خلال ظروف ومواقف محددة وبذلك فهي تأتي بمنهج مستمد من فلسفتها الوجودية . انها تقول في كتابها « قوة الأشياء » « أن وضع القضية عندي يختلف تماما عن وضعه في التفكير السائد ، **فعندي أن الأنوثة ليست طبيعة ثابتة أو ماهية** Essence ، **بل هي موقف خلقته حضارات ابتداء من بعض المعطيات الفزيولوجية ولقد وضحت في كتابي الجنس الثاني كيف أن النساء كن أحوج من الرجال لما يشد أزرهن ويصلب عودهن ليجعل منهن مغامرات** .. وعلى هذا فقد اتفق لي أن أعيش بجانب رجل قدرته في مستوى يفوقني .. لم أنكر انوثتي ولم أثبتها، لم أفكر فيها ، وكانت لي نفس الحريات ونفس المسئوليات التي للرجال .. ومن جهة أخرى لم يظهر سارتر ولا أي واحد من أصدقائه أي عقدة من عقد التفوق » .

ويمكن أن نتبين من كلامها السابق كيف ترفض سيمون دي بوفوار الحديث عن المرأة باعتبارها فكرة عامة على نحو ما ترفض في فلسفتها الحديث عن الانسانية على نحو عام وانما تتمسك بالموقف الفردي الخاص بها وبتجربتها الشخصية . وانكار سيمون دي بوفوار الحديث عن الانسانية لا يعني أنه لا يوجد أفراد انسانيون وكذلك فان انكارها الحديث عن المرأة عموما لا يعني أنه لا توجد اناث . وانما تقصد الفيلسوفة الفرنسية من كل هذا الى القول بأنه ليس هناك طبيعة انسانية تحدد من قبل شخصية أفراد الانسان وعلى هذا النحو أيضا ليس هناك أنوثة خالدة تفرض على النساء شخصية معينة . وانما تقول كما يقول المذهب الذي تنتمي اليه وذلك في المجلد الثاني من كتابها الجنس الثاني : **أن الانسان يكون هذا الشخص أو غيره بما يؤسسه ويفعله بحسب مشروعه الصادر عن حرية وعلى ذلك يمكن أن نفهم قولها في كتابها الجنس الثاني : « لا تولد المرأة امرأة وانما هي تصير كذلك ، وليس هناك أي قدر يشكل أنثى الانسان في داخل المجتمع من الجهة البيولوجية أو السيكلوجية أو الاقتصادية وانما الحضارة في مجموعها هي التي أنتجت هذا الكائن الوسط بين الذكر والخصي الذي يوصف بالأنوثة »** .

المرأة هي الموضوع !

ولقد كان موقف النساء في كثير من الحضارات حتى اليوم مقيدا بأوضاع لم تهيىء لهن مستوى من الوعي والحرية بحيث يمكن أن يشاركن الرجال في صنع العالم الذي يعشن فيه أنهن كن وما زلن يعشن في وضع طفولي وعبودي ؛ عالمهن قد صنعه الرجال ؛ فشأنهن شأن السود في الجنوب الأمريكي يعيشون في عالم شيده لهم البيض ، وهذا هو موقف المرأة الى الآن وفي أكثر الحضارات ، بل لا تزال هناك الى اليوم كثير من النساء في بلاد الغرب لم يتدربن بعد على حريتهن من خلال العمل ، وهن مازلن يحتمين بالقيم

التى وضعها الرجل وكثيرا ما يهيأ لهن انها من صنعهن ويتبنين بدون نقاش الآراء والقيم التى يعترف بها أزواجهن أو عشاقهن ويتخذن من ذلك صفات الطفولية التى يدافعن عنها ، وحين تواتى فرصة التحرر لهن يخترن النكوص والأحجام ويرفضن اختيار المسئولية . وهذا ما تعتبره سيمون دى بوفوار من جهة نظر الأخلاق الوجودية خطأ اخلاقيا ومن جهة اخرى فان استمرار فرض حال العبودية عليهن هو شر أخلاقى ، وبين هذين الموقفين تكمن مأساة المرأة ! ان على المرأة — كما هو الحال على كل انسان — أن تبرر وجودها وتحقق تعاليها . ولكن لما لم تحقق المرأة ذلك وما سبب مأساتها ؟

لعل السبب فيما ترى سيمون دى بوفوار أن النساء قد عشن دائما في عالم من صنع الرجال عالم جاهز مغلق ، ولم يحدث أن اتحدت النساء فى صف واحد فى مقابل الرجال ، لم يحدث أن كون جبهة او وحدة تجعل لهن كيانا يمكن ان ينطبق عليه قول « نحن » لم ينجحن فى أن يكون لهن وجود أصيل يمكن أن يتصف بأنه ذات Sujet على نحو ما يوصف وجود الرجل فى أكثر الحضارات ؛ بل كن دائما موضوعا . ولم تلتق ارادة النساء أو مشروعاتهن على نحو ما تلتقى ارادة طبقة من طبقات المجتمع أو طائفة فيه ، فليس وضعهن مثل وضع طبقة البروليتاريا مثلا فى مقابل أصحاب العمل والراسماليين ، ذلك لأن لكل امراة وضعا نسبيا مختلفا عن الأخرى لأنه مقرون برجل دائما ومن هنا فقد اصبحت قضية المرأة قضية شائكة لكن سيمون دى بوفوار رغم هذا لا تيأس من الأمل فى أن يتحقق للمرأة ذلك الموقف الذى تتحرر فيه من وضعها الثانوى ومن أن تنطلق ارادتها ، فهى تقول **انه من السهل أن نتصور عالما تتساوى فيه المرأة بالرجل تتربى تربيته وتتحمل مسئولياتها وتحصل على حقوقها وتصل الى منزلة من الحرية والوعى بحيث لا تعود ترى فى الرجل نصف اله ، بل رفيقا وصديقا ، وتكون معه ما تسميه علاقة « الزوج الانسانى »** Le Couple Humain

الزوج الانسانى

ولقد اخذ عليها البعض ما تأخذه هى على وضع المرأة فقيل انها قد قبلت ان تكون بالنسبة لسارتر ، الذى التقت به وهى فى سن الواحدة والعشرين ، في وضع ثانوى . وأجابت على من سألها هذا السؤال فقالت فى كتابها « قوة الأشياء » : **ليس من باب المصادفة أنى قد اخترت سارتر ، انى قد اخترته وقد اتبعته بسرور كبير لأنه قد قادنى الى نفس الطريق الذى اردت السير فيه** .. وبعد زمن تناقشنا معا حول الطريق ، فسارتر هو خالق ايديولوجيته أما أنا فلا .. ولقد اضطر سارتر أن يتمسك بمواقف سياسته وتعمق فى أسبابها الى حد لم أكن أعنى أنا بالوصول اليه ، وقد أخون حريتى اذا رفضت الاعتراف بتفوقه » .

كذلك أجابت بصراحة تلك الفيلسوفة الفرنسية التى نجحت فى أن تطبق فى حياتها الخاصة ما انتهت اليه من آراء فلسفية ولم تر أن فى حرية المرأة دمارا لها وانما ايجابية ومقدرة على أن تحقق أنوثتها بأسلوبها الخاص . **وأجابت كذلك على كل من رأوا فى مساواة المرأة بالرجل وتحررها افسادا للحياة وضياعا لمذاقها فطمأنتهم بقولها ان المرأة ستظل دائما مختلفة عن الرجل اذ لها علاقاتها الخاصة بنفسها وبجسدها وبالرجل وباطفالها وهى علاقات مختلفة كل الاختلاف عن علاقات الرجل بذاته** وبالمرأة وبالعالم . **وما زالت سيمون دى بوفوار** تؤمن بأنه لابد من تحقيق الحرية لنصف البشرية حتى يتخذ ما تسميه « **الزوج الانسانى** Le couple humain » معناه الحقيقى .

ولا شك فى أن سيمون دى بوفوار حين ربطت قضية المرأة بقضية الحرية كلها انما أعادت النظر اليهابطريقة فلسفيةعميقة ذلك أن مطالبتهابحرية المرأة ليست الا جزءا من مطالبتها بحرية كل مضطهد سواء على مستوى الطبقات الاجتماعية او على مستوى الشعوب ورأيها أن النكوص عن تحمل مسئولية الحرية هو بعينه الشر الأخلاقى، وهو رأى يتفق وكل المذاهب الفسلفية التى تفسر الشر على أساس من حرية الارادة . وترتب على هذه الحرية مسئولية الانسان عن أفعاله .

وأخيرا ، فاذا صح أن حرية الفعل وتحقيق الانسان لوجوده وتأكيد ذاته ليس مجرد اندفاع تلقائى مجرد من كل قيود ، وهو ما يؤخذ عموما على نظرية الفعل الحر فى الفلسفة الوجودية ، فلابد من أن نضيف أنه لابد من أن تعى المرأة أولا القوانين والأسباب المادية والنفسية والاجتماعية التى تتحكم في أوضاع عبوديتها أو حريتها حتى يتكامل لها مفهوم الحرية وتأكيد الذات .. وعلى المرأة بعد ذلك أن توجه فعلها ووجودها بمقتضى هذا الوعى لتحقق الغاية القصوى التى تنشدها سيمون دى بوفوار من قضية الحرية بأسرها وهى التقاء الحريات جميعا ، لأن حرية الآخرين كما تقول شرط ضرورى لتحقيق حريتى ، والآخرون كما يسلبوننى العالم فانهم يهبونه لى، وهذا كله يؤكد لنا **أن مضمون الحرية عندسيمون دى بوفوار لم ينحصر فى الحرية الفردية وانما اتسع بحيث أصبح الحر هو أيضا من يطلب الحرية للآخرين** .

أميرة حلمى مطر

سيمون دى بوڤوار



خلال القرن العشرين لمعت أسماء نساء ، بكثرة ، وقوة ، لم يعرفهما التاريخ من قبل . أصبح من الممكن لامرأة أن تفرض اسمها على كل مكان فى العالم . لكن رغم ذلك ظلت شهرة النساء شهرة سطحية : شهرة ممثلات السينما ..

وبين الأسماء القليلة الجادة ، يلمع اسم « **سيمون دى بوفورا** » كأشهر سيدة جادة فى عصرنا ..

وقد وصلت سيمون الى حد أنها أصبحت موضوعا لدراسات فلسفية ونقدية ، كتبها عشرات الفلاسـفة والنقـاد والأدباء .. ومن بينهم : **البير كامو ، ومارسيل أرلان ، وبول نيزان ، وأراجون ...**

وكتب عنها حتى الآن ــ وهى فى السابعة والخمسين من عمرها ــ ٤٧ كتابا ودراسة ، آخرها كتاب الناقد الفرنسى : **فرانسـوا جنسون : (سيمون دى بوفوار ــ انطلاقة فى قلب الحياة) ..**

واهمية هذا الكتاب ليس فى أنه آخر ما كتب عن سيمون دى بوفوار ، **لكن اهميته ترجع الى أن جنسون هو أحد كبار النقاد الفرنسيين الذين تتبعوا مسار الاتجاهات الجديدة ، وبالذات ، الوجودية ــ التى تمثل سيمون دى بوفوار احدى قممها ، الى جانب علاقته الشخصية بالكاتبة الوجودية وبرفيق عمرها : جان بول سارتر** . فقد التقى جنسون بالكاتبين الوجوديين منذ عشرين عاما ..

وهو يحدثنا عن ذلك فى كتابه :

إنطلاقة في قلب الحياة

Simone de Beauvoir; Libération au Coeur de la vie.

« عندما تعرفت بسيمون دي بوفوار ، كانت هي في حوالي الأربعين (وقد ولدت عام ١٩٠٩) وكانت في ذلك الوقت تمارس علاقتها بسارتر : لا يتحركان الا معا ؛ وقد بدأت في تلك الفترة تتألق ، وتحقق نوعا من اثبات الكيان الفكري ... فكانت في تلك الفترة قد اصدرت بعض الدراسات والقصص ... وثلاثة اعمال ادبية ... وكانت تكتب مسرحيتها : (الأفواه اللامجدية) ، وفي الوقت نفسه ، كانت تكتب في الصحافة الفرنسية وتراسل بعض الصحف الامريكية ، وتشتغل ، كذلك ، بالتدريس ... كانت تدرس الفلسفة ...

وقد بهرتني اللقاءات الأولى للكاتبة الوجودية .

احسست انني اعيش مع اعمق كاتبة انثوية — او اعمق انثوية كاتبة .. بحر من الفلسفة ، قد امتزج ببحر آخر من الأدب ، والحس الفني الفياض ، والابداع البراق ، والتمسك بالذات الى حد رائع .. ومنذ ذلك التاريخ الذي بدأت علاقتي فيهـا بسيمون ، احسست بأنها ظاهرة ، وليست فردا ... وبدأت اقرأ اعمالها الأولى ... مذكرات فتاة طائشة .. قوة الأشياء ... تحت وطأة العمر ... ثم ، الوجودية والادب .. والميتافيزيقا والأدب ... وحتى فيما بعد ذلك بسنوات طويلة : « بيروس وسينياس » ، « المثقفون » ، « قضية الجزائر » ، « الزحف الطويل » ... واحسست بالاقتراب شيئا فشيئا ، من كيان الكاتبة الوجودية ، وبثقافتها المتألقة ، وفكرها الداهي — الذي أصبح وجها اساسيا من وجوه فرنسا ، ومن بين معالمها البارزة فيما بعد سنوات الحرب » .

ومنهج الكتاب منهج غريب ...

فهو مزيج من الدراسة الشاملة لجوانب سيمون دي بوفوار الفلسفية .. والدرامية .. والروائية .. والنقدية .. والسياسية .. الخ .. والمقابلات الطويلة ، المتعددة ، التي اجراها معها ...

يقول الكاتب .. انه اضطر ليكتب هذه الدراسة لحاجة ملحة ، هي الاحساس بواجب التعبير عن أحد وجوه فرنسا المعاصرة الخلاقة ، المستمرة في الابداع ... « **فانت لا يمكنك فهم فرنسا — حتى ولا اوربا — المعاصرة وانت لم تقترب من سارتر وسيمون ، الاقتراب الواجب** » ...

عندما سأل جنسون الكاتبة الوجودية عن أول قصصها : **مذكرات فتاة طائشة .. قالت له :**

— بالنسبة لي ، اعتبرتها مجرد مغامرة . كان ذلك في اواخر العشرينات . بالتحديد في عام ١٩٢٩ . كنت لم اتجاوز العشرين بعد .. عندما فكرت في الكتابة ..

وعندما سألها عن احب الاعمال لديها .. قالت :

— **المثقفون .. !**

— ولم .. ؟

— **لأنها تعبر عن شيء في صدري .. !**

— هل هو الفكر ؟ .

— لا .. !

— هل هو الاحساس العميق بالتجربة ؟ .

— **لا .. !**

— هل هو الفلسفة ؟ .

— لا .. !

— ماذا اذن ؟ .

— كل شيء .. حياتي ، نضوجي ، تفتحي ، استمراري .. وهي — ايضا — تعبر عن جزء من فرنسا في غمار الحرب ، وفي الأزمة ... تعبر عن وجه فرنسا من خلال المثقفين ، البورجوازية الصغيرة — وحاملي الفكر اليساري ، وحاملي لواء اليمين كذلك ... بين هنري ، ولامبير ، وسكرياسين ، وخود ، ودوبروي ، وبروجان ، وكلودي ، والعديد من الشخصيات التي تتناثر في الرواية .. **حاولت ان اعطي وجها لفرنسا في فترة من فترات فرنسا المهزومة .. !**

رواية (المثقفون) وزعت خمسة ملايين نسخة ونصف ، وترجمت الى معظم لغات العالم . ورغم الأسماء المجهولة التي استعملتها الكاتبة ، الا انك **تحس بانك تتبع ادق تفاصيل حياة سارتر وكامو ونيزان ، وغيرهم ، من مفكري فرنسا ، وازماتهم ، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة .**

ويتكلم المؤلف عن حياة سيمون دي بوفوار ، وعن المكونات والطبائع الأولى لها — تلك التي تحدثت عنها الكاتبة

نفسها في : ((أنا وسارتر والحياة)) ، وعكست جانبا كبيرا منها في ((المثقفون)) ... وفي أكثر من مقال ودراسة ... والكاتب - دائما - يربط بين رؤاها الفلسفية ونظرياتها ، وبين الواقع الذي تحياه ...

ومن الكتب التي يركز عليها المؤلف للكشف عن تطور أفكار الكاتبة الوجودية ، كتابها ((بيروس وسينياس)) - وهو يضم مجموعة مقالات هامة ، تعطي تفسيرات عدة لمواقف الكاتبة الوجودية ، سواء على المستوى الأخلاقي ، أو على المستوى الفكري ... ومن خلالها تتكشف رؤى سيمون للطبيعة وموقفها من الوجود .. سواء عن قريب أو بعيد ... وسواء على المستوى الميتافيزيقي ، أو في الاطار الانساني ، أو حتى خلال الممارسة العملية في التطبيق ...

تقول سيمون دي بوفوار ، التي وصفها سارتر بأنها زهرة الميموزا الذهبية التي لا تذبل أبدا :

« يقول كانديد : (ينبغي أن نعتني بحديقتنا . ان هذه النصيحة لن تكون لنا ذات عون كبير . فما هي حقيقتنا ؟ ثمة اناس يزعمون أنهم يحرثون الأرض قاطبة .. وآخرون يجدون أصيصا للزهور واسعا أكثر مما ينبغي . البعض يقول بلا مبالاة : (**بعدنا ، الطوفان**) ، في حين أن شارلمان عند احتضاره كان يبكي من رؤيته مراكب النورمانديين . أن هذه الصبية غاضبة لأن حذاءها مثقوب يتسرب منه الماء . فاذا قلت لها : (**ما يهم ، فكرى بأولئك الملايين من البشر الذين يموتون جوعا ، في أقاصي الصين**) ، أجابتني بغضب : (**انهم في الصين وحذائي هو المثقوب**) .. لكن ها هي ذي امرأة أخرى تبكي من فظاعة المجاعة الصينية .. فاذا قلت لها : (**وما يهمك ؟ انت لست بجائعة**) ، نظرت الى باحتقار : (**ما تهم رفاهيتي الخاصة ؟**) . ما السبيل اذن الى معرفة ما يخصني ؟ كان حواريو المسيح يتساءلون : من هو قريبي ؟ ... ما هو ، اذن ، قياس الانسان ؟ أي اهداف يستطيع اقتراحها على نفسه ، وأي آمال يستطيع ان يسمح لنفسه بها ؟ ... »

يقول جنسون ان أخطر وثيقة عن حرب الجزائر ، كانت كتاب سيمون دي بوفوار الذي صدر في ثلاثة اجزاء ...

وسيمون ترتبط ، دائما ، بقضية الجزائر ، وبقضايا الحرية في كل مكان . **نقلت وكالات الأنباء اسمها بين أسماء المفكرين الذين يحاكمون جونسون تحت رئاسة الفيلسوف الانجليزي الكبير برتراند راسل ، من أجل ما قام به في فيتنام ...**

تقول سيمون دي بوفوار :

« المتعة في الحقيقة ، ليست معطى جامدا ، في غلاف للحظة الضيق ؛ يقول لنا جيد .. ان كل لذة تشتمل على العالم قاطبة ، وان اللحظة تتضمن الأبدية ... وان الله حاضر في الاحساس ، والمتعة ليست انفصالا عن العالم . انها تفترض وجودي في العالم ... وهي تفترض ، أولا ، ماضي العالم ، ماضي ... ان رطوبة الظل لا تكون ثمينة الا على حافة الطريق المشمس ... والاستراحة هي انفراج بعد التمرين المتعب ! ..



يقول جيد في (**انعكاسات**) ... ان اشرب الشكولاتة بالقرفة ، معناه انني أشرب اسبانيا ! ... ان كل عطر ، كل مشهد يبهرنا ، يلقي بنا بعيدا عن خارج أنفسنا . ان المتعة اذا ما أرجعت الى ذاتها ، لن تكون الا لحظة من الوجود الهامد الخابي . واذا ما انغلقت على نفسها ، أضحت سأما . ان المتعة لا تكون الا حين أخرج من ذاتي ، وانخرط بكياني في الوجود ، من خلال المحسوس الذي أتمتع به » .

ووجهة نظر الكاتبة الوجودية في (الانسانية) .. انها الشعلة التي لن تذبل أبدا ...

« قالنا نعرف ان كل انسان فان ، لكن ، في نفس الوقت ، لا نعرف أن على الانسانية أن تموت ؛ فانها لن تموت ، أبدا ، عند مرحلة بعينها ، ولن تكف عن أن تكون تجاوزا مستمر لذاتها ! » ...

واذن فنهائية الانسان ليست مفروضة ، بل مقصودة . ان الموت ليس له نهاية .. والانسان لا ينتهي لأنه يموت ... فحلمنا يتحدد ، دوما ، قبل الموت أو بعده .. « **فبيروس لا ينتظر ان يدور حول الأرض ليعود الى وطنه ، مثلا ، والثوري لا يهتم كثيرا بالا يكون حيا يوم انتصار الثورة التي يناضل من أجلها . ان حدود (مشروعنا) كامنة في قلبه ، بالذات ، لا خارجه .. يقوم انسان ما برحلة ، ويتعجل الوصول ، ذلك لأنه يريد أن يكون في فالانسي غدا ، كي يكون بعد غد في مونتيليمار ، وفي اليوم التالي في أفينيون .. وفي يوم آخر في آدل ، وهكذا** » ..

فالانسان ليس وحيدا في العالم . ان امتلاء الكينونة هو الأبدية الحقة .. « والموضوع في نظر الكامل ، كائن هنا ، ودونما سبب . ولوكان الانسان وحيدا في العالم لشلته الرؤية الباهرة لبطلان كل أهدافه ومآربه ، ولما استطاع ان يتحمل عبء الحياة ! » .

كتاب ((**وطأة العمر**)) - الذي صدر بالعربية بعنوان : (**أنا وسارتر والحياة**) ، يتخذ منه جنسون وثيقة للوصول الى تحديد ملامح الكاتبة ، وطبائعها الأولى ، مضيفا اليه بعض الرتوش من خلال لقاءاته مع سيمون ... ومن خلال معرفته الطويلة بها ... ومن خلال جملة المناقشات والمجالات التي طرحت بينهما ..

ومن اللقاءات التي تمت بين الكاتبة والمؤلف ، وتكشف رؤى هامة ، بعض هذا الحوار :

● **ماذا تعلمت من سارتر ؟** .

- لقد علمني سارتر كيف أفكر كما ينبغي .. ولكن - في نفس الوقت - علمته أنا كيف يقبل على الحياة في شوق ! .

سيمون تنوي تأليف كتاب عن سارتر . ستنتهي منه قبل عام ١٩٧٢ . يتوقع جنسون أن يكون أخطر كتاب عن سارتر ...

قال سارتر في حديث الى صحفي امريكي :

- لا يمكن فهمي من كتبي فحسب .. ينبغي أيضا فهم سيمون دي بوفوار ، فهي جزء من وجودي ...

● ما أحب كتبك اليك ؟ .
ـ التى لم أكتبها بعد ! .

● ماذا عادت عليك الحياة الفلسفية والأدبية ؟ .

ـ بالمحاولة لفهم الحياة . ولست فى اعتقادى ، أفهمها بعد كما ينبغى ..

● أحب الكتب الى قلبك .. وأحب الكتاب ؟ .

ـ فى الواقع ان كل كاتب له رائحته الخاصة التى تميزه ... كذلك لكل كتاب طعمه ومذاقه ... هناك الكتاب الملتهب ، وهناك الكاتب الذى يرتفع الى درجة الاشتعال ، وهناك من لا يجعلك ، أبدا ، تشعر بالدفء ... ومشكلة الوصول الى قلبك هى هذه القنطرة ، ودرجة حرارتها ... لكننى ، فى الواقع أحس بالراحة لدى الكتاب الذين يكتبون بلا مبالغة ، وبلا خوف ، يواجهون الواقع بكل طاقاتهم ويعطون أفكارهم بصدق لا يعرف التردد ...

● مثل من .. ؟

ـ **كامو مثلا ... موراقيا ، جرهام جرين ... رسل ، همنجواى ، شتاينبك ... وسارتر بالطبع !**

● لقد أثار كتابك « **الجنس الآخر** » ثورة ، فهل تواصلين عمل كتاب آخر من نفس اللون ؟ .

ـ **ليس اسمه الجنس الآخر ، اسمه « الجنس الثانى » ... ولقد حاولت أن ابداه بقضية منطقية لأرد به على موضوع « الأنوثة فى خطر ! » ... ترانى هل أجبت أم لا ... ؟!** لست أدرى ! فى عهد القديس توماس كانت المرأة تبدو كجوهر ، كقطعة من ذهب ، له وزن ، وثمن ... الا أن هذا « الذهب » قد

فقد من تفوقه الكثير ... لأن العلوم والتطورات غيرت من الموقف . المرأة فى نظرى قضيتها اليوم ، تبدو كالزنجى ، فى أبعادها التى تمثل المشكلة ، خاصة فى الدول التى تبدو فيها المشكلة ذات طابع حاد ..

وفى الكتاب يحاول المؤلف أن يرد على سؤال طرحه على الكاتبة :

● **يقولون انك نرجسية ؟ .**
ـ **كل انسان يعيش لحظات انتفاض الحياة مصاب بـ « النرجسية » . وانا نرجسية بطبعى . الكتاب والفنانون ، أكثر الناس مصابون بالنرجسية .. لأنهم يحيون حياتهم فى قمة اللهب ، وباكثر مما ينبغى !**

أ . كامى



● وهل أنت راضية عن نفسك ؟
ـ الى درجة كبيرة . كنت فى البداية أخاف . ثم تمردت على مخاوفى بعد العشرين . أعطيت حياتى كل شىء ، لآخذ كل شىء . ولكن فى كثير من الأحيان تتحول اللهجة المرحة الى نوع من القهر ، والى نوع من الاحباط ... وهذه هى أزمة الوجود .. !

لقد أحببت الحياة بكل عواطفى . كانت طفولتى متفتحة . كانت الحياة سعيدة .. وكنت هكذا أمضى معها . وحسن الحظ لازمنى ، دائما .. فى الفترة من ٢١ الى ٣٦ من سنى حياتى ، كانت أيامى عيدا . كنت أسير ، فأجدها مفاجآت كبرى . كنت اعتقد أن حياتى ستعطينى متعة كبرى .. لكن فى كثير من الأحيان ، كانت المتعة تتحول الى ألم وجراح . كما يبدو ـ دائما ـ اننا عندما نحاول أن نغوص الى ما بعد المتعة ، نحس بمرارتها .. فنحس بالسأم والملل .. ويقتلنا انفعال الوجود .. فنجن .. ونخشى كل شىء ... ومن يدرى ..؟! ربما هذا مبعث تمزقنا وتمردنا ... لكننا ، بقدر المستطاع ، نحاول أن نحرف التمرد والتمزق الى ممارسة

للوجود ، حتى فى أشد لحظات الألم نتنفس .. لنحيا ، لنتحدى ، لتستمر كينونتنا ... طالما الحياة تسير .. والحياة لن تتوقف ..

يقول جنسون :

« ان سيمون دى بوفوار ، اليوم ، تبرز ، لا ككاتبة فحسب .. بل كظاهرة تعبر عن روح العصر .. فهى الى جوار سارتر ، يشكلان نظرية متكاملة ... ولكن ليس معنى هذا انهما شخصية واحدة ... فهما يختلفان ... لكنهما يختلفان اختلاف الليل والنهار ليلتقيا فى بحر واحد ذراته : الوجودية ... بابعادها الفكرية والفلسفية والانسانية ...

والذى صنع عملاقية الكاتبة التى يصل عمرها اليوم الى ٥٧ عاما ـ وقد بدأت الدخول الى المعترك الفكرى وهى فى حوالى العشرين ـ هو أنها استطاعت أن تعطى أعمالها نكهة فلسفية ، تعطى رؤاها للوجود .. فى قصصها ، فى مسرحها ، وحتى فى دراساتها ومقالاتها العديدة .. هذا من ناحية ... ومن ناحية أخرى ، هو انفتاحها للوجود بشكل دائم ، واستعدادها ، دائما ، المعد ، للتفتح ... والتطور ... فهى ـ كما اعترفت ـ استفادت من المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية ، وأخذت من المنهج المادى الكثير ، مثلما ، استفادت من مسارات الوجودية على ممر تطوراتها التاريخية من كيركجورد الى هوسرل الى هايدجر ... الخ ومن خلال تطورات الوجودية اقامت أركانها الفلسفية والانسانية ..

هل كانت سيمون دى بوفوار ، **الفتاة الصغيرة ، الطالبة فى السوربون ، التى لم تتجاوز العشرين ، تتصور** أنها عندما التقت بزميلها الشاب ، الخجول ، جان بول سارتر ... **أن قدميها تسيران فى طريق يوصلها** الى أن تصبح أشهر سيدة جادة فى العالم ؟ .

هل كانت تتصور انه سيأتى اليوم الذى تساهم فيه كلماتها فى قضايا الحرية ؟ هل كانت تتصور أنها ستصبح اسما لامعا ، يتألق فى سماء الفلسفة والفكر ، الى جوار فلاسفة ومفكرى العصر .. ؟

ما لم يذكره جنسون فى كتابه .. **أن سيمون دى بوفوار ستكون بيننا هنا فى قلب القاهرة فى صحبة صديق ٣٧ عاما : جان بول سارتر ...**

« عبد المنعم صبحى »

صراعات وجودية



سيمون دى بوفوار كما تراها ناتالى ساروت

على هذه الصفحات يطالع قارىء (**الفكر المعاصر**) أحدث حوار نشرته صحيفة (**الفيجارو ليتيرير**) الفرنسية ، وفيه يقف على رأى الكاتبة المعروفة ناتالى ساروت فى الكاتبة الشهيرة سيمون دى بوفوار . انه ليس مجرد رأى امرأة فى امرأة أخرى مثلها ، ولكنه رأى الرواية الجديدة فى الرواية التقليدية ! .

ففى منتصف يناير الماضى افتتح المخرج العبقرى جان – لوى بارو الصالة الصغيرة الملحقة بمسرح فرنسا ليقدم عليها أولى أعمال ناتالى ساروت المسرحية .. وناتالى ، كما نعرف جميعا ، هى أكبر كاتبة من كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا والتى تعد مرحلة جديدة بعد الرواية الوجودية .

كتبت مؤلفة روايات ((**الكوكب السيار**)) و ((**الفاكهة الذهبية**)) و ((**صورة مجهول**)) ، مسرحيتين هما ((**الصمت**)) و ((**الكذب**)) وعن ((**الصمت**)) و ((**الكذب**)) تقول ساروت :

• • كتبت مسرحية ((**الصمت**)) سنة ١٩٦٣ بناء على طلب اذاعة ستتاجارد التى تركت لى الحرية فى اختيار لون المسرحية . والحقيقة أنى ظننت فى بداية الأمر أن هذا النوع من الكتابة لا يمكننى ممارسته ، غير أنه امتعنى فيما بعد عندما فكرت فى التعبير بطريقة أخرى عن ((**الإنفعالات الداخليــــة**)) التى امتلأت بها كتبى الروائية .. ذلك لأننى لم أكن أرى شخصياتى ولكنى كنت أسمعها تتكلم ، ومع هـــذا فقد بدت لى صعوبة تصورها وهى تتحرك على المسرح . ولذلك فان جان – لوى بارو هو الذى قام باختيار الممثلين .

• وما معنى الصمت فى مسرحيتك ؟

• • كل شخصيات المسرحية تتكلم الا رجل واحد يظل صامتا .. ولكنه وهو شاخص البصر بلا حراك يقول مالا يقله الآخرون بل يقول أكثر مما يقولون .. فهو يجتر انفعــــالاته الداخلية التى يحرص كل انسان على اخفائهــا ، بحيث يصبح الصمت والكذب هما رد الفعل الطبيعى لهذه **الانفعالات** .

• وماذا فى ((الكذب)) ؟ .

• • ان ما فى ((**الكذب**)) موجود فى كل أعمالى : ناس يبحثــــون عن المطلق . هؤلاء الناس يريدون ، فى رواية ((**الفاكهة الذهبية**)) مثلا ، أن يتعرفوا على قيمة واحدة مجردة فى هذا العالم .. ولمــا كانت كل القيم تخفيها الأقنعة فانهم يفشلون فيما يحاولون . ومن هنا تنشأ أزمتهم .. أزمة الوحدة والانفصام .. ولكنهم لا يتوقفون بل يعودون مرة أخرى الى محاولة اكتشاف المطلق رغبــــة فى الوصول الى ما وراء الواقع .. لقد أصبح الواقع يدعو الى السأم والملل وأصبح البحث فيه قاسيا ومؤلما .. ولذلك فان البحث عن حقيقة أخرى ما هـــو الا هـــروب من الحقيقة المستحيلة .. الحقيقة التى تحرق كل رئة تتنفس وكل عين ترى .

• وأنت ، الا تخشين من مواجهتها ؟

• • فى حياتى العادية أنا مثل كل الناس : عندما يطبق الصمت أنزلق وأنساب .. وعندما أجلس للكتابة فان الأمر يختلف : رحلات استكشافية داخــــل النفس البشرية لاستخراج المشـــاعر وأبحاث مركزة فى أعماق الذات الانسانية لوصف الأحاسيس ..

• هذا هو جوهر أدب بروست فى بحثه عن الزمن الضائع ! .

• • كل كاتب يعتبر ينبوعا جديدا بل ورائدا مهما كان الجيل الذى ينتمى اليه .. وعلى الرغم من أنه يعبر عن جيله الا أنه مطالب بالتجـــرد من العالم الخارجى حتى يلتقط كل ما فى القاع .

• كانئنا ما كان شـــكل التعبير الأدبى رواية أو قصـــة أو مسرحية أليس القارىء هو سبب وجودها ؟!

• • لابد أن تكون كذلك .. ولابد أيضا أن تحرك فيه نزعة التفكير – ان آخر فصل فى روايتى ((**الفاكهـــة الذهبيــة**)) يعقد صداقة متينة بين القارىء والكتاب .. هذه الصداقة نابعة من الحب الذى أوجدهما معا .

• هل تحبين أن يفهم القـــراء كتبك ؟ .

• • فى ألمانيا ، حتى عندما يهاجم النقاد كتابا ، فانهم يكونوا قد قرؤوه وحرصوا على استيعابه ، أما نقادنا فى فرنسا فانهم مستبدون . لقــد فوجئت عنـــدما سمعتهم يتهمون شخصياتى بأنهـا بذيئة ومتوحشة والواقع أنهــا شخصيات أكثر رقة وتهذيبا من كثير من شبابنا . أما أن يتهم الحـــوار الـــذى أديره بين الشخصيات بأنه حقير لمجرد انه شعبى فهذا كلام لا يقوله الا المترفعون من رواد الصالونات البورجوازية .. أنا لم أغش صالونا فى يوم من الأيام .. وأنا أعتز بحوارى الشعبى ((غير

الحقير » لأننى من الشعب ، من هذا الشعب .. اننــا نعبر عن الأماكن المشتركة التى نلتقى فيها ، كما يقول سارتر .

• أشار النقاد الى ان بداية رواية سيمون دى بوفوار الأخيرة « **الصور الجميلة** » متأثرة الى حد بعيــد بطريقتك فى صياغة الحديث ! .

• • قرأت روايةسيمون دى بوفوار ولا أرى أيةعلاقة بينها وبين رواياتى . فلا يوجد خط واحد او ملمح واحد مشترك بيننا .. لا فى الشكل ولا فى المضمون ! ان كل ما يهمنى هــو الانفعالات الداخلية و « **دوائر** » هذه الانفعالات .

• بينما تكتب سيمون دى بوفوار روايات وجـودية ، ويسمى سارتر روايتك « **صورة مجهول** » **ضد رواية** ويرى أنهــا محــاولة لتحطيم كل ما يتصف بالرواية ! .

• • عنـدما نقول « **ضد رواية** » فمعنى ذلك اننا نعرف جيدا ما هى الرواية الحقيقية . أما أنا فلا أعرف شيئا عنها ! واعتقد أن كل عمل يقوم أساسا على يقظة ضمير صاحبه .. كما أن كل كاتب يستخدم التكنيك الخــاص به . أن الأدب كالفنون التشكيلية وكالموسيقى ، يتغير .. فهل يمكننا أن نسمى الســيريالية « **ضــــد الفن** » أو الموسـيقى الالكترونية « ضد الموسيقى » ! اذا اســتطعنا أن نقول ذلك ، فان كل الروايات التى تنـدرج تحت اسم « الرواية الجديدة » تصبح بدورها روايات « **ضد الرواية** » .

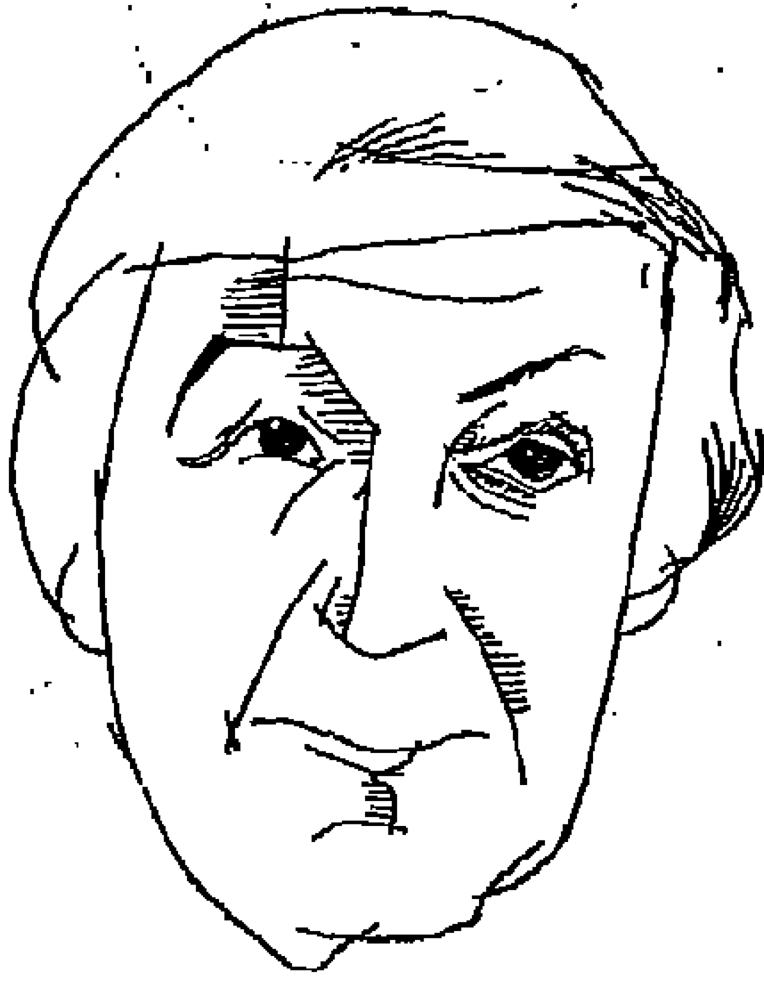
• فى صفحة ٦٤٨ من كتاب « **قوة الأشياء** » تقول سيمون دى بوفوار : « ان الاتجـاه الذى يسـمونه « **الرواية الجـديدة** » يحزننى . وروب - جرييه وبوتور وسـاروت ليسوا أكثر من ناس فرضوا أنفسهم فى كتبهم على الرغم من هوســهم وعلاقاتهم الشخصية بالأشياء والناس والـزمن . ولـكن على العموم فان الثابت فى هذا الأدب هو الملل .. انه عالم ميت ينسجه تلامذة المدرســة الجديدة ، ثم تذكر سيمون دى بوفوار عبارةمن عباراتك تقولين فيها : «عندما أجلس الى مكتبى ، اترك السياسة والاحداث والعالم عند الباب : واصبح شخصا آخر » . وتقول دى بوفوار انك قلت هذه العبارة فى موسكو !

• • هذا عين الخطأ ! فقد كنت فى مؤتمر لينينجراد ولم أكن فى موسكو . كما أنى لم أقل شــيئا مثل هذا ! ومن الممكن التأكد من صحة العبارة فقد نشر حديثى فى مجلة ايطالية كما نشر فى الاتحاد الســوفيتى ونشرت مقتطفات منه فى جريدة « الموند » .

واعتقد ان الكاتب او الفنان يمكنه أن يقيم علاقة بين آرائه السياسية وبين أعماله عندما يتعلق الأمر بحركة طبيعية ، كما فعل بريخت . أما الشىء الوحيــد الذى يجب أن يلتزم به الكاتب فهو أن يعبر بصدق عما يحسه ويراه . وبعد ذلك يستطيع أن يوقع البيانات ويشترك فى المعارك ويلتحم بالصراعات بشرط أن يكون مخلصا فى عمله السياسى وصــادقا من حيث هو فنان .

واعتقد أيضا ان مجال الفن منفصل تماما عن مجال الحياة العملية . فان ما يبدو واضحا جليا فىالحياة اليومية لا يعــدو ان يكون احتمالا بالنسـبة للفنان الذى يضع قناعا على الحقيقة الخفية ويرى أنها موضــــوع بحثه الوحيد . ان ما كان جديدا بالنسبة لبلزاك اصبح باليا بالنسبة لنــا ولا يمكن أن نصفه مرة أخرى ، لذلك فنحن نحــاول ان نتجــاوزه الى ما وراءه .

ان توقيع الكتاب على أى بيان يصبح ذا قيمة اذا كان الكتاب أنفسهم صادقين فى تأييــدهم ومخلصين .



وعلى الرغم من أن عملهم السياسى ليس له وزن كبير الا أنه لابد وأن ينبع من العمل الذى يقومون به فى وحدتهم عنــدما يواجهون أنفسهم ويدخلون معها فى حوار .

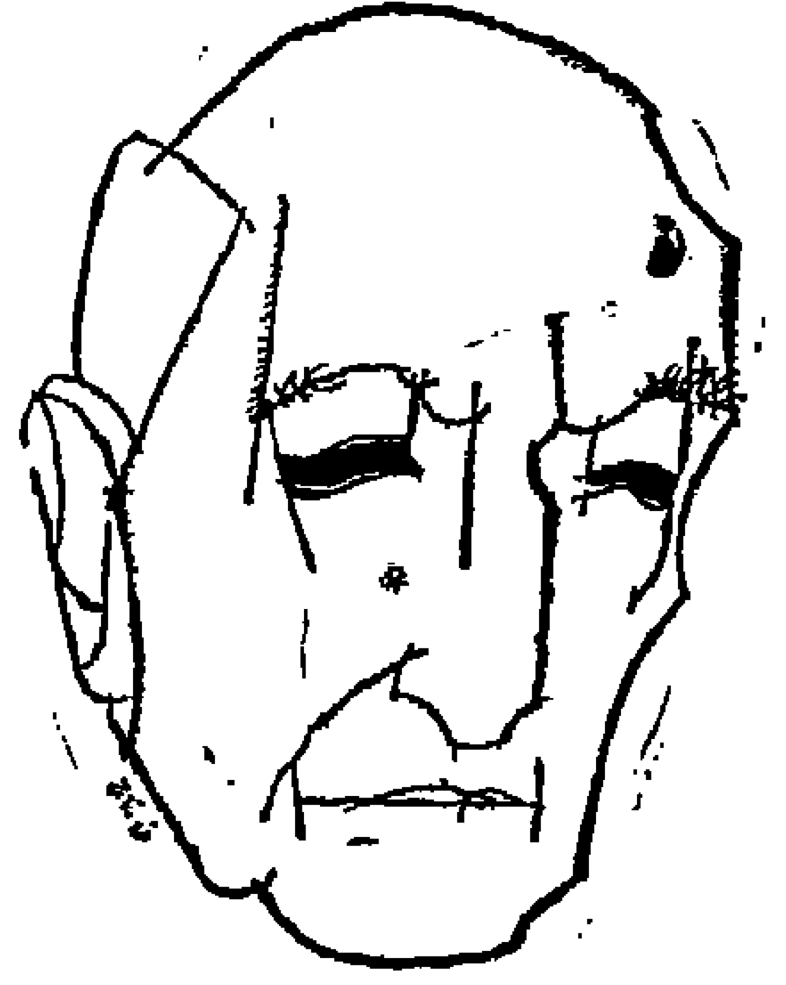
جان - بول سارتر كما يراه فرانسوا مورياك

ان سارتر الكاتب الوجودى ومورياك الكاتب الدينى ليسا كاتبين كبيرين فحسب ولكن الكتابة بالنسبة لهما تعتبر معركة ، معــركة أما ان يكون هدفها فلسفيا أو يكون دينيا .

ولما كان الكاتبان يقفان على طرفى نقيض يدافع أحدهما عن الله ويدافع الآخر عن الانسان ، ولما كان كل منهما يؤمن بالجدل ، فقد كان طبيعيا أن يلتحمــــا فى صراع فكرى من أبرز الصراعات الفــكرية التى دارت فى قرننا العشرين .

بدأ سارتر الصراع ســنة ١٩٣٩ عندما هاجم مورياك فى مقــال له بعنوان « **نهاية الليل** » ولم يكن سارتر معروفا فى ذلك الوقت بينمــا كان مورياك يتمتع بشهرة عريقة واسعة .

أما مورياك فكتب قبل هجوم سارتر بأكثر من عشر سنوات يقول : « **ان الروائى ، من بين الناس جميعا ، هو الذى يشبه الله** . »





جان بول سارتر كما يراه فرانسوا مورياك

هـذا القول هو بالضبط ما دفع سارتر لأن يرد عليه فى مقاله « **نهـاية الليل** » حيث قال : « ان الله يرى ما فى داخلنا وما فى الخارج .. ويرى أغوار النفس والجسد .. انه يرى العالم كله فى لحظة واحدة ! هذا ما يردده مورياك . وقد جاء الوقت الذى يجب أن يقال له فيه : كلا ، ان الروائى ليس الله على الاطلاق ، كما أن الله ليس فنانا ولست انت أيضا فنانا يا سيد مورياك . »

وفى سنة ١٩٤٩ احتدم الصراع بين الكاتبين اللذين فاز كل منهما فيما بعد بجائزة نوبل للاداب فقبلها رجل الله بسعادة غامرة ، ورفضها رجل الانسان باباء شامخ .. فقد هاجم مورياك « **سياسة سـارتر** » فى الفيجارو ، وبعد أسبوع واحد نشرت الصحيفة نفسها رد سارتر .. وكان ردا قاسيا .

وفى أغسطس ١٩٥٠ كتب مورياك فى الفيجارو ينتقد كتاب سارتر « القديس جونيه : ممثل وشهيد » فقال : « **ان رائحة هـذه الزهرة العفنة تدعو الى التقيؤ** » .

ولكن سارتر لا يرد ! .

وفى عدد أغسطس من مجلة « العصور الحديثة » وفى نفس العام ١٩٥٠ بدأ سارتر ينشر دراسته عن الشيوعيين .. فتصدى لها مورياك فى الفيجارو قائلا :

« **ها هو سارتر يدعونا الى وليمة أخرى .. وهى ليست بالوعة هذه المرة ولكنها فأر لزج .** »

ثم عاد مورياك يخاطب سارتر بضمير المفرد قائلا : « انك لم تشأ أن تذكر عن هذا « الفأر » غير طوله وعرضه وملامحه السوفيتية .. ملامح الشيوعيين أصدقائك ، أيها الفأر السجين . »

ولكن سارتر أيضا لزم الصمت !

وفى ديسمبر ١٩٥٤ كتب مورياك يقول : « **انى أستوضح شيئا فشيئا وضع سارتر : البقاء مع الشيوعيين للبقاء مع الطبقة العاملة** » .

وفى فبراير ١٩٥٧ حاول مورياك أن يكون رقيقا فى حملته الجديدة على سارتر وكان موضوع الحملة كتاب « **بودلير** » الذى تناول فيه سارتر حياة الشاعر الكبير تناولا سيكولوجيا طريفا مبتكرا . هاجم مورياك الكتاب قائلا : « كم هـو رائع وسخيف فى الوقت نفسه .. فيه سفسطه بارعة ولـكنه لا يبـدو أن يكون دراسة للظواهر . »

وظل سارتر محتفظا بصمته ! .

وفى سبتمبر ١٩٥٩ تحول مورياك الى مدافع عن سارتر فقال تعليقا على مسرحية « **سجناء الطونا** » : « انى أقول لجان جوتيه بصراحة أن الجمهور قد أعطى درسا جادا للنقاد . فلا أظن أن هذه المسرحية سيئة الى هـذا الحد الذى يدعو جوتيه الى كسر الاحترام والمسافة بينه وبين واحد من أكبر كتابنا اليوم . ما كان لى أن أدافع عن سارتر الذى بدأ بمهاجمتى منـذ عشرين عاما محاولا طعن أعز ما أملك فى الحياة الا وهو ايمانى . ولكن سارتر على الرغم من كل هـذا عقـل من أكبر العقول المتميزة .. ولهذا فعنـدما يتعلق الأمر بمؤلف مثل سارتر أو بمسرحية له فان الناقد لكى يكون جديرا به لابد وأن يكون محترما ..

ان « **سـجناء الطونا** » مسرحية واضحة ونحن ننحنى للنقد الواعى .. »

قال مورياك كل هـذا مدافعا عن سـارتر مهاجما جوتيـيـه الذى تصدى لنقد « **سجناء الطونا** » .

أما سارتر فظل هنا أيضا محتفظا بصمته ! .

وفى أغسطس ١٩٦٠ تحول مورياك من مدافع عن سارتر الى معجب به ، فبعد صدور « **نقد العقل الجدلى** » كتب مورياك يقول : « انى أشيد بكل تواضع واحترام بهذا الأثر الذى يتكون من ٧٥٥ صفحة . »

ثم كتب يقـول : « كم هو قريب منى ، قريب جـدا ، فهل لى أن أعترف بهذا الآن ؟ انه أقرب من كثير من اخـوانى فى الايمان . فاذا كان سارتر هذا عدوى اللدود فانى لا أملك الا أن أحبه وحسبما تقضى التعاليم الكنسية فى روما . »

الا أن حمـاس مورياك لسـارتر توقف أثنـاء المعركة الانتخابية الأخيرة ، فمورياك يؤيد ديجول بينما سارتر يوقع بيانا ضد ديجول .

وفى ديسمبر ١٩٦٠ استطاع مورياك بعد أن قرأ « **قوة الأشياء** » لسيمون دى بوفوار أن يدرك حقيقة الصداقة التى يكنها سارتر لجان جينيه فكتب يقول : « سأصدم قرائى بلا ريب وأنا أؤكد لهم أنى أدخل فى دوافع هذا الخوف الجنونى » .

وتوقف مورياك عند هـذا الحـد ، توقف عنده بعد أن تلقى هجوم سارتر لأول مرة عام ١٩٣٩ أى منـذ قرابة عشرين عاما .

سيمون دى بوفوار كما تراها فرانسواز ساجان

امام رواية فرانسواز ساجان الاخيرة « دقات قلب » وقف النقاد مختلفين فى تقييمها بل انقسموا فى تقييمها الى فريقين ، فريق يعتبرها رواية جيدة وفريق يعتبرها دون المتوسط .. وعندما صدرت رواية سيمون دى بوفوار الأخيرة « **الصور الجميلة** » قارنها النقاد برواية ساجان .. وعلى هذا فان الأحكام التى رفعت من قدر رواية ساجان وتلك التى هبطت بها تنطبق بالضرورة على رواية سيمون دى بوفوار ! .

وهذه هى آراء أهم النقاد الذين علقوا على رواية سيمون دى بوفوار ثم قارنوها برواية فرنسواز ساجان ننشرها هنا كما نشرتها صحيفة (النوفيل ليتيرير) الفرنسية لانها اراء تتناول فيما تتناوله فن الكاتبة الشابة فرانسواز ساجان وفن الكاتبة الشهيرة سيمون دى بوفوار .. انه فن الجيل التلميذ وفن الجيل الأستاذ ! .

• هؤلاء عقدوا المقارنة ! .

كتب روبير كانتر فى الفيجارو ليتيرير يقول : ان الروايتين تنبعان من نفس الينبوع وتصبان فى نفس البركة .

وكتب أندريه بيللى فى الفيجارو أيضا يقول : ان « **الصور الجميلة** » فى الواقع رواية بورجوازية أو هى ضد البورجوازية ، فهى صادقة ، مليئة بالملاحية والذكاء . وكان من الممكن أن تكتبها فرنسواز ساجان بسحر أقل ولكن بمقدرة أكبر .

وكتب فيليب سينار فى كومبا يقول : ان « **الصور الجميلة** » رواية كان فى استطاعة ساجان أن تكتبها . أو هى الرواية التى ستكتبها ساجان بعد عشرين عاما عندما تبلغ سن الخمسين وتبدأ التفكير فى الموت والشيخوخة والوحدة .

• وهؤلاء امتدحوا « الصور الجميلة » ! .

كتب فرنسوانوريسييه (الحائز على جائزة الاكاديمية الفرنسية للرواية هذا العام) كتب فى النوفيل ليتيرير يقول : هذه الرواية القصيرة ربما كانت أكمل رواية تقدمها لنا الكاتبة منذ « **المدعوة** » و « موت غاية فى العذوبة » ، هذه الرواية غير المنتظرة والتى كنا نأمل بمثلها لا تستحق غير التقدير . »

وكتب ايتيان لالو فى الاكسبريس يقول : كيف لا يكون المرء حساسا أمام النقاء والصدق فى الفن الذى ، بوسائله البسيطة ، يجمع بين القطبين المتعارضين فى شخصية سيمون دى بوفوار : الفلسفة والفن ؟ من هذا التضاد تولد رواية حقيقية وأخلاقية .

وكتب جاك برينر فى أوزيكوت يقول : ان نجاح الرواية شىء مؤكد .. فما أن يقرأ المرء الصفحات العشر الأولى حتى يتمسك بالكتاب ولا يتركه الا وقد انتهى من قراءته كاملا .

• وهؤلاء انتقدوا الرواية ! .

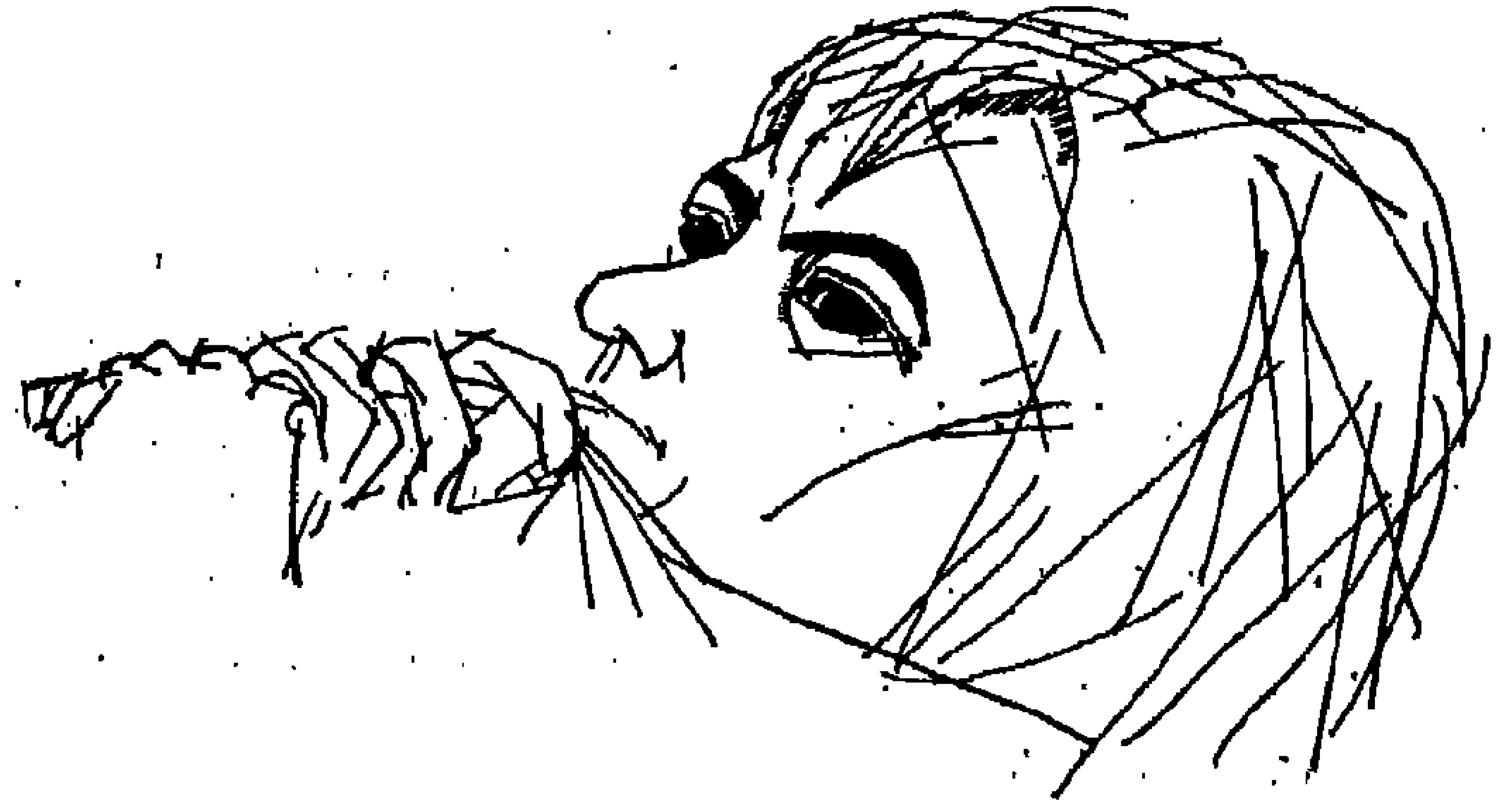
كتب لوسيان جيسار فى لاكروا يقول : لن توضع « **الصور الجميلة** » بين الأعمال الادبية الكبرى . ومقارنتها بغثيان سارتر وبرواية « المثقفون » تعد مستحيلة . كل ما يمكن الخروج به من قراءتها هو التعرف على شىء من روح العصر .

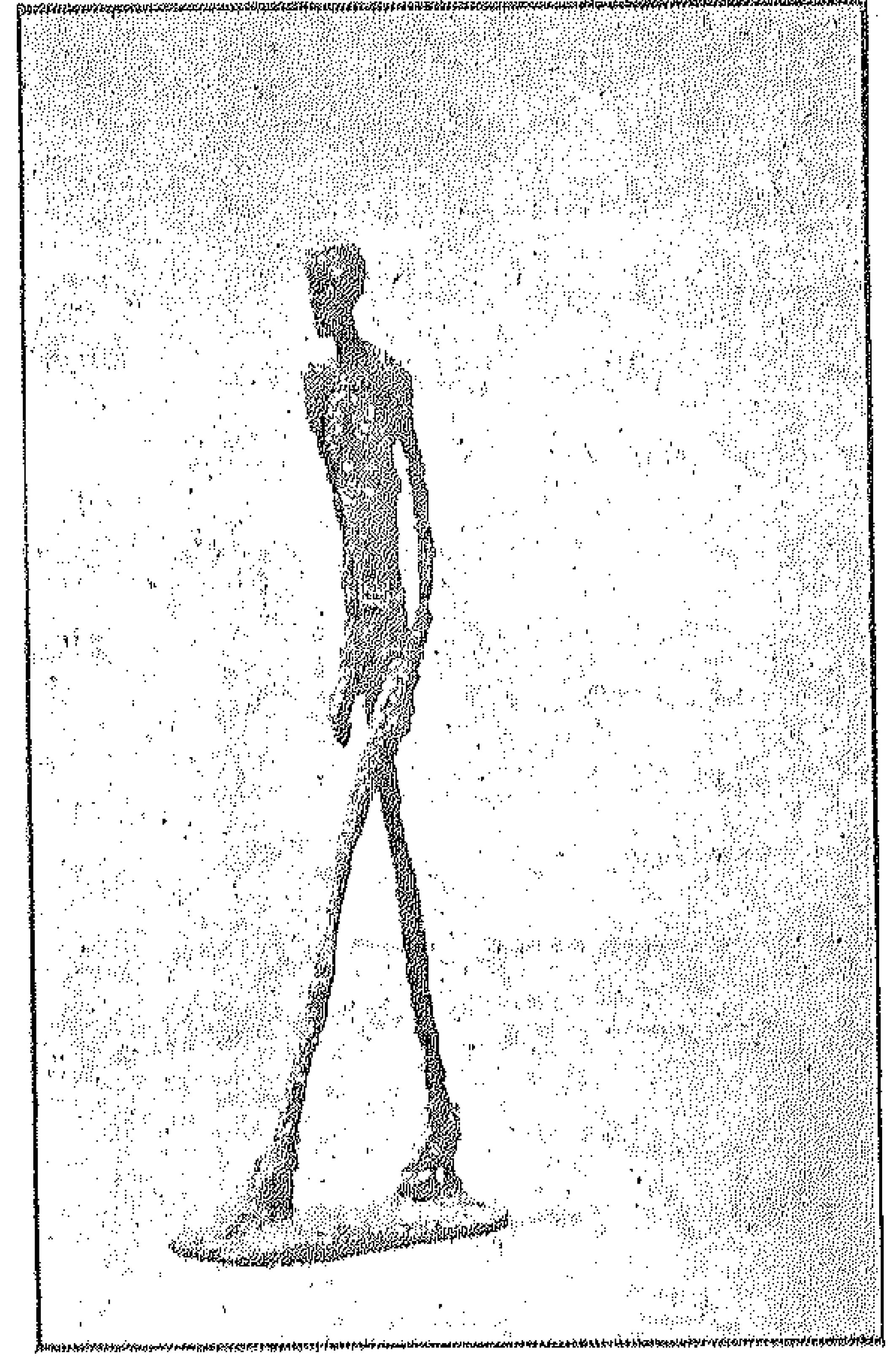
وكتب كليبر هيدنز فى كانديد يقول : اذا أردنا أن نتكلم عن هذه الرواية بطريقة مهذبة فسنقول أنها لا تساوى شيئا .. وان سيمون دى بوفوار قد أخطأت طريقها تماما . أرادت سيمون أن تشجعنا على الحياة وكان الأجدى أن تشجعنا على قراءة روايتها .

وكتبت جاكلين بياتييه فى الموند تقول : « **الصور الجميلة** » تبدو رواية بورجوازية كتلك الروايات التى يكتبها هنرى ترويا وفرنسواز ساجان ، وأهمية الكتاب بعد هذا ليست فى الحدث ولا فى تحليل الشخصيات الذى تجريه الكاتبة أحيانا من الداخل .

•• وتنسى جاكلين بياتييه أن تقول لنا أين هى اذن أهمية الكتاب .. هل تترك الحكم لنا أم تتركه لسيمون دى بوفوار !! .

فتحى العشرى





مؤلفات سارتر الأدبية والفلسفية

أولاً : المؤلفات الفلسفية

١ ـ الخيال ـ ١٩٣٦

1. L'Imagination 1936.

٢ ـ محاولة لنظرية فى الانفعالات ١٩٣٩

2. Esquisse d'une théorie des émotions 1939.

٣ ـ الخيالى ، دراسة سيكولوجية فينومنولوجية للخيال ١٩٤٠

3. L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de lé l'imagination 1940.

٤ ـ الوجود والعدم ، محاولة لتأسيس علم للوجود الفينومنولوجي ١٩٤٣

4. L'Etre et le néant, essai d'ontologie phénoménologi - que 1943.

٥ ـ الوجودية فلسفة انسانية ، ١٩٤٦

5. L'Existentialisme est un humanisme 1946.

٦ ـ نقد العقل الجدلى ، الجزء الأول ١٩٦٠

6. Critique de la raison diale- ctique, tom I 1960.

٧ ـ الماركسية والوجودية ، بالاشتراك مع روچيه جارودى ١٩٦٣ .

7. Marxisme et Existentialisme, Encollaboration avec Roger Garaudy .1963.

ثانياً : القصص والروايات

١ ـ الغثيان ١٩٣٨

1. La Nausée 1938.

٢ ـ الجدار ١٩٣٩ مجموعة قصصية تحتوى على :

« الجدار ، الغرفة ، ايروستراتوس ، علاقة حميمة ، طفولة رئيس »

2. Le Mur 1939.

2. Le Mur, La Chambre, Erostrate, Intimite L'Enfance d'un chef))

٣ ـ سبل الحرية ، رواية فى أربعة اجزاء صدر منها ثلاثة أجزاء :

(أ) سن الرشد ١٩٤٥

(ب) ايقاف التنفيذ ١٩٤٥

(ج) الموت فى النفس ١٩٤٩

3. Les Chemins de la liberté:

a) L'Age de raison 1945.

b) Le sursis 1945.

c) La Mort dans l'ame 1949

ثالثاً : الأعمال المسرحية

١ ـ الذباب ، ١٩٤٣

1. Les Mouches 1943.

٢ ـ جلسة سرية ، ١٩٤٤

2. Huis-Clos 1944.

٣ ـ موتى بلا قبور ، ١٩٤٦

3. Morts sans Sepulture 194

٤ ـ المومس الفاضلة ١٩٤٦

4. La PutainRespectueuse 1946

٥ ـ الأيدى القذرة ١٩٤٨

5. Les Mains Sales

٦ ـ الشيطان والرحمن ١٩٥١

6. Le Diable et le Bon Dieu 1951.

٧ ـ كين (مقتبسة من رواية الكسندر دوماس) ١٩٥٤

7. Kean (a aprés Alexandre Dumas) 1954.

٨ ـ نيكراسوف ١٩٠٧

8. Nekrassov 1955.

٩ ـ سجناء الطونا ١٩٦٠

9. Les Séquestrés d'Altona

١٠ ـ نساء طروادة ١٩٦٥

10 Les Troyennes

مؤلفات سيمون دى بوفوار

Les ŒUVRES DE SARTRE ET DE SIMONE de BEAUVOIR

رابعًا : الدراسات الأدبية

١ ــ ديكارت ، قدم له واختار نصوصه چان بول سارتر ١٩٤٦

1. Descartes, Introduction et choix de textes par: J.P. Sartre.

٢ ــ مواقف « الجزء الأول » ١٩٤٧

2. Situations I 1947.

٣ ــ ما الأدب ؟ ١٩٤٧

3. Qu'est-ceque La Littérature? 1947.

٤ ــ بودلير ١٩٤٧

4. Baudelaire 1947.

٥ ــ مواقف « الجزء الثانى » ١٩٤٨

5. Situations II 1948.

٦ ــ مواقف « الجزء الثالث » ١٩٤٩

6. Situations III 1949.

٧ ــ القديس چينيه ، ممثلا وشهيدا ١٩٥٢

7. Saint - Genét, Comédien et Martyr.

٨ ــ مواقف « الأجزاء الرابع والخامس والسادس » ١٩٦٤

8. Situations IV, V, IV. 1964

٩ ــ الكلمات ١٩٦٤

9. Les Mots 1964.

١٠ ــ مواقف الجزء السابع ١٩٦٥

10 Situations VII 1965.

خامسًا : المقالات السياسية

١ ــ تأملات فى المسألة اليهودية

1. Refléxion sur la question Juive 1947.

٢ ــ محاورات فى السياسة ، بالاشتراك مع روسية وروزنتال ١٩٤٩

2. Entretiens sur la politique En Collaboration avec Rousset et Rosenthal 1949.

٣ ــ الشيوعيون والسلام ١٩٥٢

3. Les Communistes et la paix 1952.

سادسًا : كتابة السيناريو

١ ــ تمت اللعبة ١٩٤٧

1. Les Jeux sont faits 1947.

٢ ــ الاشتباك ١٩٤٩

2. L'Engrenage 1949.

مؤلفات سيمون دى بوفوار

١ ــ « المدعوة » رواية ١٩٤٣

٢ ــ بيروس وسينياس ١٩٤٤

٣ ــ « الأفواه اللامجدية » مسرحية ١٩٤٥

٤ ــ « دم الآخرين » رواية ١٩٤٥

٥ ــ « كل البشر يموتون » رواية ١٩٤٦،

٦ ــ « نحو أخلاقيات الالتباس » مجموعة مقالات ١٩٤٧

٧ ــ « أمريكا يوم بيوم » يوميات ١٩٤٨

٨ ــ « الوجودية وحكمة الأمم » دراسة فلسفية ١٩٤٨

٩ ــ « الجنس الآخر » دراسة نفسية ١٩٤٩

١٠ ــ « المثقفون » رواية ١٩٥٤

١١ ــ « امتيازات » دراسة أدبية ١٩٥٥

١٢ ــ « الزحف الطويل » رحلة فى الصين ١٩٥٧

١٣ ــ « يوميات فتاة متزنة » اعترافات ١٩٥٨

١٤ ــ « قوة العمر » اعترافات ١٩٦٠

١٥ ــ جميلة بوباشا بالاشتراك مع المحامية چيزيل جاليمى ١٩٦٢

١٦ ــ « قوة الأشياء » اعترافات ١٩٦٣

١٧ ــ « موت شديد الرقة » ، قصة موت أمها ، ١٩٦٤

١٨ ــ « الصور الجميلة » قصة ١٩٦٦

التحليل النفسى الوجودى

عند سارتر

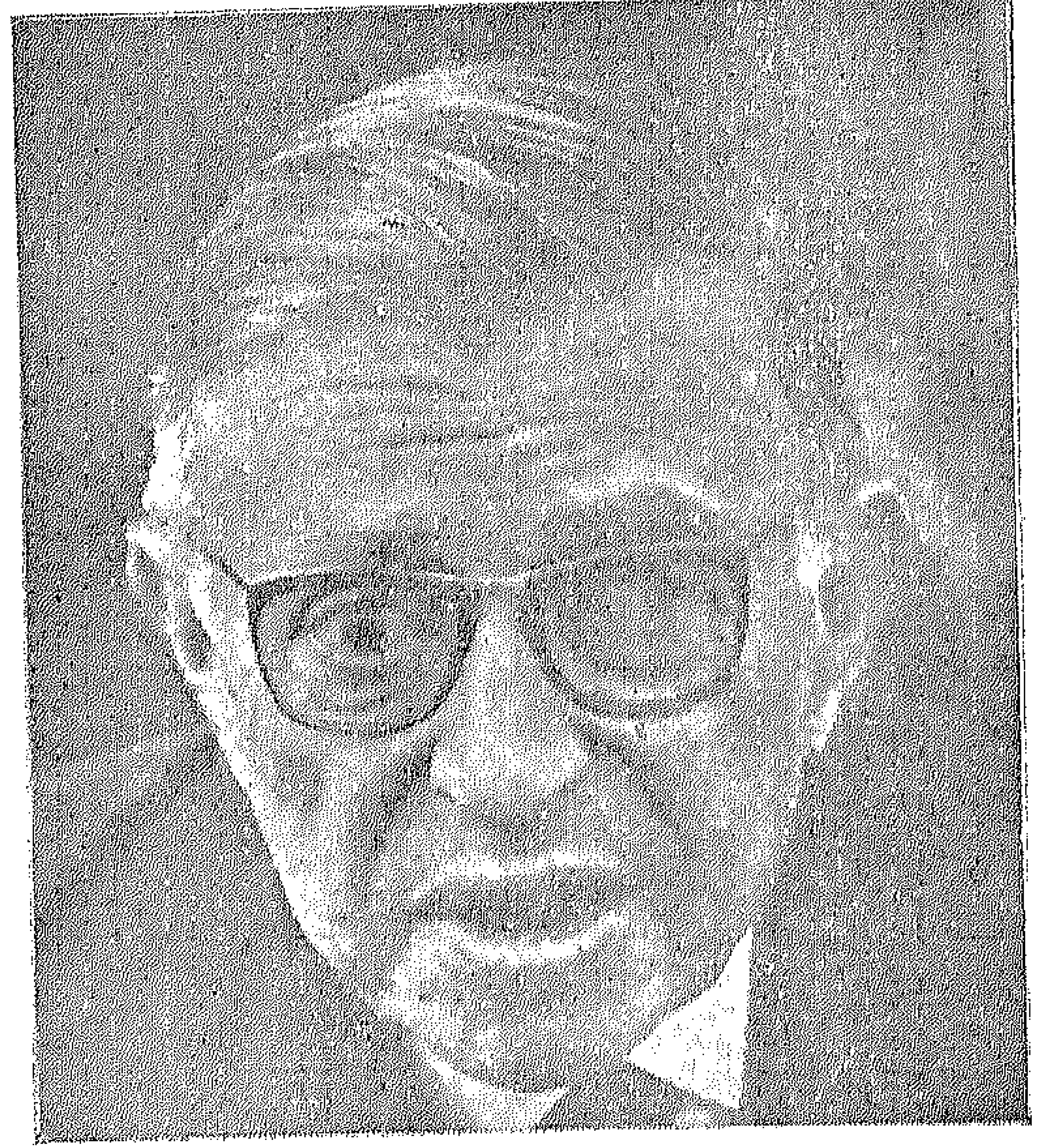
إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله فرويد ، انه بقدر ما يكون المريض واعيا ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه . سارتر

ليس ((**سارتر**)) محللا نفسيا يمارس التحليل النفسى فى عيادة خاصة أو فى مستشفى من المستشفيات ، ثم يكتب عن خبراته فى هذا التحليل . وليس ((**سارتر**)) صاحب نظرية متكاملة البناء فى التحليل النفسى تعتنقها مجموعة من المحللين النفسيين وتجرى تحليلها على أساسها . بل أكاد أقول ان سارتر ينكر التحليل النفسى ويلغيه ، لولا أنه يذكر فى كتاباته كثيرا عبارة التحليل النفسى الوجودى . **وفى نظرى أنه قد سلب التحليل النفسى وجوده حين سلبه فكرة اللاشعور . فقد ارتبط التحليل النفسى ارتباطا وثيقا بفكرة اللاشعور** . ولولا هذه الفكرة الأساسية لما وضعت للتحليل النفسى كل هذه المعالم ، ولما نظمت له كل تلك الطرق الفنية الدقيقة . ولما خصصت لاجرائه تلك الحقبة الزمنية الطويلة . فلولا فكرة اللاشعور ما لجأ التحليل النفسى الى الأحتلام ، ولولا فكرة اللاشعور ما لاقى المحلل النفسى ما يلاقى من مقاومة المريض ، بل ما كانت لتوجد هذه المقاومة بالشكل الذى تظهر به فى عملية التحليل ، وما عمل



س . فرويد

Psychanalyse Existentielle Chez Sartre



دكتورة منيرة حلمي

لها المحلل النفسي كل ما يعمله لها من حساب وحيطة . لولا فكرة اللاشعور ما كانت عملية التفسير التي يساعد بها المحلل المريض على الوصول الى أصل مرضه ، لولا فكرة اللاشعور ما اتخذت عملية التفسير هذا الطابع المعقد ، وما كان لها هذا الدور الحاسم في العلاج . .

ان هدم فكرة اللاشعور في نظري يسلب العلاج النفسي صفته التحليلية ، ويجعله علاجا بلا تحليل ، بالمعنى الذي أعطاه فرويد للتحليل النفسي ، والذي بني على أساسه كل هذا البناء الشامخ من تقنيات وعمليات لا نظير لها في أي نوع آخر من أنواع العلاج .

لا ، ليس ((سارتر)) محللا نفسيا يمارس التحليل النفسي كما كان فرويد ، **ولا هو صاحب نظرية سيكلوجية متكاملة ، لكنه فيلسوف وجه أكبر جانب من فلسفته الى الانسان ، ومفكر راح يجول بفكره في كل ما أنتجه من سبقوه من المفكرين ، وكان لابد له أن يلتقي بفكر ((فرويد)) وأن يتخذ موقفا خاصا من هذا الفكر** ، وان يعبر عن هذا الموقف في كتاباته فيؤثر في اتجاهات المشتغلين بالعلاج النفسي ، ويؤثر في اتجاهات الناس نحو التحليل النفسي ، ذلك أن كتابات « سارتر » في فرنسا وفي العالم كله ، شأنها شأن كتابات ((**اريك فروم**)) في أمريكا وفي العالم كله ، كتابات تخاطب الجماهير المثقفة عموما ، ولا تحدد نفسها بأقلية متخصصة في فرع ضيق من فروع المعرفة .

ما هو اذن رأى « سارتر » المفكر الفيلسوف في التحليل النفسي كما أسسه « فرويد » ؟ وما هي مهمة المحلل النفسي في نظره ؟ وهل هو يقترب في بعض آرائه من بعض أتباع « فرويد » من المحللين النفسيين ؟ . وما دام هو لا يقوم فعلا بممارسة التحليل النفسي الوجودي ، هل هناك من يقوم بهذه الممارسة على أساس آرائه الوجودية او ما يشبه هذه الآراء ؟ سنحاول فيما يلي أن نجيب على هذه الأسئلة في ايجاز هو كل ما تسمح به مقالة واحدة في موضوع واسع مثل هذا الموضوع .

فكرة اللاشعور

يرفض ((سارتر)) فكرة اللاشعور ، ويرى ان الظاهرة النفسية لا تكون الا متلازمة مع الشعور ومطابقة له . ويؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة فى عملية التحليل النفسى عند ((فرويد)) . ففى هذه الظاهرة يقول ((سارتر)) نجد أن المريض تقل مقاومته عند نقطة معينة من التحليل . ويتعرف فجأة على الصورة التى يقدمها له المحلل عن نفسه . هذا التعرف يكون ذا قيمة كبيرة للمحلل النفسى ، فهو علامة على أنه قد وصل لهدفه واستطاع أن يجعل المريض يشعر بمشكلته ، وأنه يستطيع بعد ذلك أن ينتقل من مرحلة التشخيص الى مرحلة العلاج . **فاذا كانت العقدة لاشعورية حقا ، أعنى اذا كان الرمز منفصلا عما يدل عليه فى لاشعور المريض بواسطة حاجز ، فكيف يكون المريض قادرا على الربط بين الرمز وما يدل عليه ، وكيف يستطيع المعرفة** ؟ فاذا منحناه هذه القدرة على المعرفة ، الا يجب أن نستنتج فى نفس الوقت أنه لا يكون فى هذه الحالة غير واع ، بل لابد أن يكون واعيا ؟ فماذا تعنى المعرفة الا أن يكون الشخص شاعرا بأنه قد عرف . **اننا يجب أن نقول ، على عكس ما يقوله فرويد ، انه بقدر ما يكون المريض واعيا ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة اليه عن نفسه .** أن عملية التعرف والفهم هذه لا تكون معقولة الا اذا كان المريض لم يتوقف عن الشعور بميوله واتجاهاته ابدا . والواقع أن تفسير التحليل النفسى لا يعطيه شعورا بنفسه ، وانما يعطيه معرفة بها . **(الوجود والعدم)** .

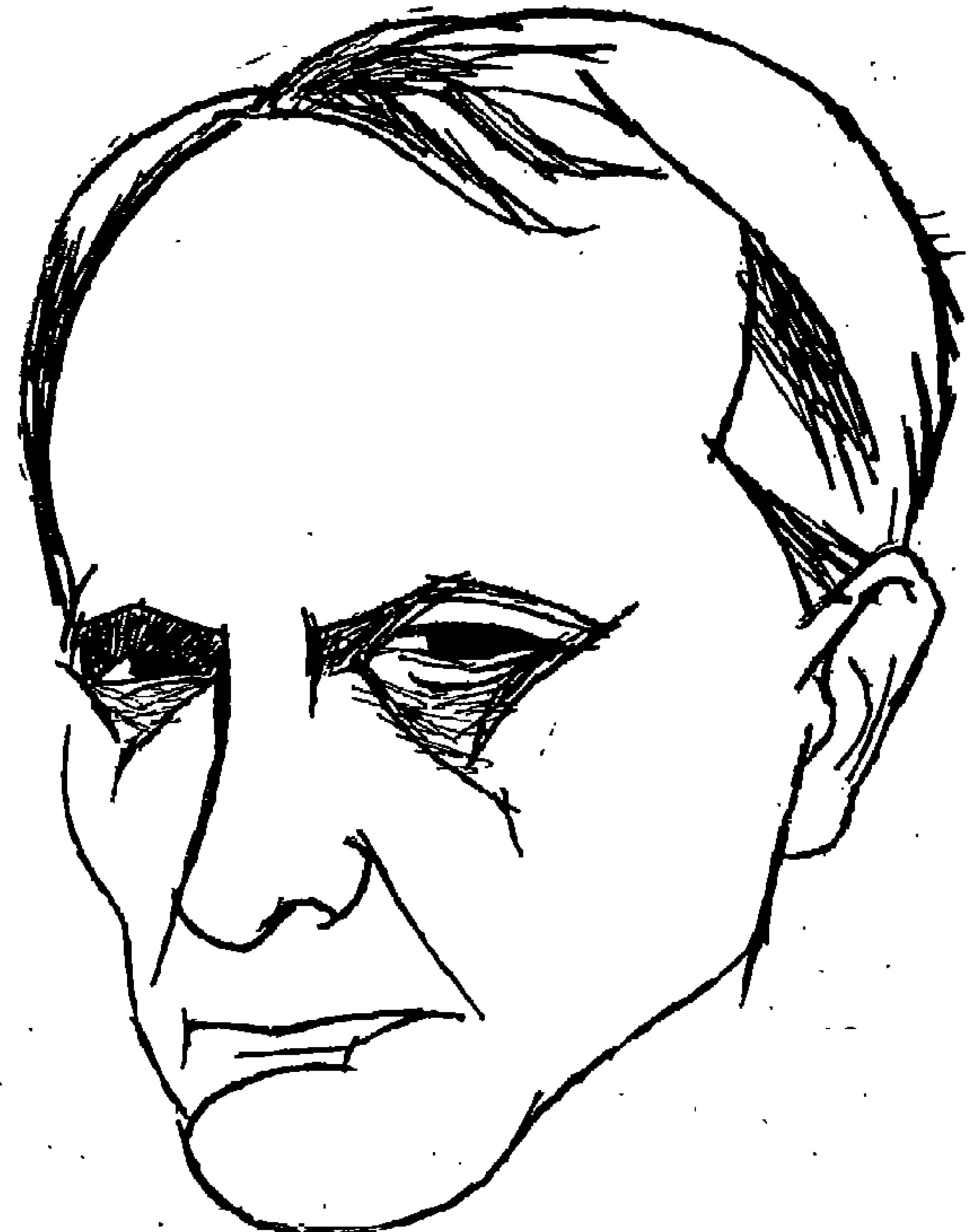
انالشعور الواعىشرط أساسىلابد من توفره للظاهرة النفسية المؤثرة فى حياة الفرد . **ولذلك جعل سارتر الحدث الحاسم فى حياة الفرد هو الاختيار الحر الواعى لنفسه وللعالم . وذلك بدلا من افتراض وجود عقدة خفية كما افترض ((فرويد))** . وفى اختيار الفرد لنفسه ، يختار خطة حياة معينة أو مشروعا للحياة . هذه الخطة الأساسية التى يختارها الفرد لحياته يعيشها ويشعر بها . لكن هذا لا يعنى أنه يعرفها تمام المعرفة .

وهنا نجد ((**سارتر**)) يفرق بين الشعور وبين المعرفة . فتفكير الشخص يمده بشبه معرفة بخطة حياته . ان هدف هذا التفكير ليس اكتشاف الخطة التى اختارها الشخص لنفسه كما يعبر عنها بالرمز السلوك الملحوظ . فهو لا يملك وسائل عزل الاختيار المرموز اليه وتحليله ووضعه فى النور . ان تفكير الشخص يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء . فالاختيار المبدئى للشخص غامض مهما سلط عليه من ضوء التفكير . ان الشخص يشعر به ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه الا بالتحليل الوجودى . **(الوجود والعدم)** .

مهمة التحليل النفسى الوجودى اذن ، هى البحث عن الاختيار الأولى للشخص ، وتحديد الخطة الأولية التى رسمها لحياته باختياره الحر . وهذا البحث عن الاختيار الأولى ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى الوجودى عن التحليل النفسى الفرويدى .

فالتحليل الوجودى عند ((**سارتر**)) **يهدف الى** كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه . وتكون طريقة الكشف عن هذا الاختيار هى تفسير سلوك الشخص الحالى ، **ورد هذا السلوك الى علاقات أساسية فى حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى يبحث عنها ((فرويد)) ، وليست هى العلاقات الخاصة بارادة القوة والتى يبحث عنها ((ادلر)) ، وانما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل فى موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الانسان فى مواجهة العالم** ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم ولخطته فى هذا العالم . التحليل الوجودى يهدف للوصول الى هذا الاختيار الأولى للشخص بعد أن يميز بين هذا الاختيار وبين التعبير الرمزى عنه فى سلوك الشخص .

أن ((**سارتر**)) اذ يرفض فكرة اللاشعور ،



ش . بودلير

يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب . فهو يرى أن الرقيب اذا كان يعمل بدقة وتمييز كما يريد له « فرويد » أن يعمل ، فلابد أن يكون واعيا بما يكتبه . لابد أن يقرر ما سوف يكتبه وما سوف يسمح له بالمرور ويميز بين كل منهما . والا كيف نفسر سماحه بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه للتعبير عن الدوافع الأخرى ؟ كيف نفسر تراخيه فى بعض الأحيان وانخداعه بتعبير متنكر عن دافع مكبوت ؟ كيف اذن يستطيع الرقيب أن يميز الدوافع المعرضة للكبت دون أن يكون واعيا بتمييزها ؟ ومرة أخرى يستند « سارتر » الى ظاهرة المقاومة ، فيبين كيف يتنافى ما يحدث فى المقاومة مع فكرة الرقيب . يقول « سارتر » ان مقاومة المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، وكذلك تعنى أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى اليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقيها على المريض . وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما كبت من ناحية بالفرض الذى افترضه المحلل النفسى لكى يفسر به حالة المريض من ناحية اخرى . فاذا كان على الرقيب أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو لابد قائم بها لكى تتحقق مقاومة المريض ، فان هذا يحتم أن يكون الرقيب واعيا شاعرا بكل الموقف .

فكرة خداع النفس

بعد أن رفض « سارتر » فكرة اللاشعور ، كما رفض فكرة الرقيب وضع فكرة جديدة من عنده يميز بها التحليل الوجودى وتكون مركزا لهذا التحليل وأساسا له . هذه الفكرة هى فكرة خداع النفس أو ضعف الثقة بالنفس أو كما يسميها بالفرنسية mauvaise foi . وهو كثيرا ما يعنى بها الكذب ، الا انه يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف وبين الكذب بمعنى خداع النفس . فالكذب بالمعنى المعروف يعنى أن الكاذب يكون واعيا كل الوعى بالصدق الذى يخفيه . والكاذب عادة يكون خبيثا ، يؤكد فى عقله الصدق وينفيه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى المعروف يتضمن وجود شخصين . وفى حالة هذا النوع من الكذب يؤكد الشعور وجوده كما يؤكد وجوده فى خفاء عن الشخص الآخر . انه يستفيد من الثنائية الوجودية (الانتولوجية) بين الذات وبين الغير . لكن هذا ليس هو الحال بالنسبة لخداع النفس . فالشخص فى حالة خداع النفس ، لا يخفى الصدق عن شخص آخر ، وانما هو يخفيه عن نفسه . ولا يوجد حينئذ خادع ومخدوع . ويقول « سارتر » ان هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكما وتنفيه فى نفس الوقت . على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد من الازدواج فى الطبيعة الانسانية ، ذلك الازدواج الذى يرتبط احد طرفيه بالواقع ، بينما يحاول الطرف الآخر أن يجاوز ذلك الواقع الى ما هو مثالى .

خداع النفس هذا هو ما أصاب « بودلير » الشاعر الفرنسي الشهير حين اتخذ قراره الأول فى حياته ، ذلك القرار الذى حدد به لنفسه ماهيتها ووضعها من العالم . و « سارتر » يذكر حالة « بودلير » ويتصل القول فيها على أنها حالة تمثل تماما تلك الفكرة الجديدة التى أدخلها على التحليل النفسى بدلا من فكرة اللاشعور وفكرة الرقيب ، الا وهى فكرة خداع النفس .

يرى « **سارتر** » أن « **بودلير** » قد اتخذ قراره فى شأن حياته وهو فى حالة من هذه الحالات ، أى حالات خداع النفس . فقد وجد نفسه وحيدا ، يواجه وجوده الشخصى وحده ، وقد قذف اليه بطريقة قاسية حين تزوجت أمه بعد موت ابيه ، وكان متعلقا بها تعلقا شديدا . حينئذ اتخذ قراره ، واعلن أن هذه الوحدة هى وحدته التى اختارها لنفسه . وعاش نفسه باعتبارها شخصا آخر ، يراها كما لو كانت نفس شخص آخر ، وظل طول حياته يؤكد هذه الأخروية فى نفسه حتى أصبحت نفسه موضوعا لحياته ، وأصبح يرى الأشياء ليرى نفسه . فالأشياء ليست لها قيمة فى ذاتها ، وانما وظيفتها عنده أن تتيح له أن يتأمل نفسه وهو ينظر اليها .

هذا الاختيار لنفسه كنفس اخرى حدث لبودلير فى حالة خداع للنفس وقد ظهر هذا الخداع فيما بعد فى حياته ، لمسه « **سارتر** » فى توحيد « **بودلير** » لنفسه مع ماضيه . وكان هذا منه هربا من المسئولية ومن الحرية . كان يلوم مزاجه ويلوم نشأته على حياته التعسة . وكره نفسه وكره الطبيعة وكره الناس فلم يحاول أن يخلق لأخيه الانسان شيئا يذكر . وبقى مغلقا على نفسه ، مشغولا بنفسه ، مهتما بها .

هذا الاختيار الذى اختاره « **بودلير** » لنفسه وهو فى حالة خداع للنفس ، قد تم له وهو فى حالة شعورية واعية . ويقول « **سارتر** » : **أين هذا الاختيار الواضح اللصيق بالنفس الواعية من الخيالات الغامضة التى يسندها التحليل النفسى للاشعور** ؟ ان اختيار بودلير كان اختيارا شعوريا واعيا ، كان خطة حياته الأساسية . وقد كان

مشبعا به داعيا له ، حتى لقد كان نور عينيه ومتعة فكره . لكنه فى هـذا الاختيار لم يسع لمعرفة ذاته . لقد تم الاختيـار فى حالة خداع للنفس . (من كتاب بودلير) .

بودلير .. نموذجا التحليل النفسى

أن ما وجهه ((سارتر)) من نقـد للتحليل النفسى الفرويدى ، وما رآه من هـدم لفكرة اللاشعور ، قد تعرض لنقد كثير من المشتغلين بالتحليل النفسى، بل تعرض لنقد كثير من المفكرين والفلاسفة . وكانت حالة ((بودلير)) بالذات ، تلك الحالة التى عرضها كنموذج يوضح عليه كيف تكون دوافع الشخص فى حياته شعورية واضحة تماما له ، كانت حالة « بودلير » نفسـها هى الأساس الذى ارتكز عليه نقد بعض النقاد ، وهى النموذج الذى اتخذوه مثالا يوضحون عليه كيف تكون بعض الدوافع مجهولة لصاحبها . فقـد رأى بعض هؤلاء النقاد أنه من الصعب علينا أن نوافق على أن اختيار ((بودلير)) لنفسه ، ذلك الاختيار الذى يقول « سارتر » انه قد تم وهو فى الثانية عشرة من عمره ، كان اختيارا شعوريا خاسما ، اختير فى تلك اللحظة من عمره ليوجه كل حياته فيما بعد . فاذا كانت حياة ((بودلير)) مشروعا واحدا ، أى اختياراً لنفسه فى مستقبل حياتها ، وكان هذا المشروع من شانه أن ينعكس على كل تفصيلات حيـاته ، فان الطريقة التى سينعكس بها هذا المشروع على حيـاته كانت مجهولة له وهو فى الثانية عشرة من عمره ، وبالتالى فان المشروع ذاته كان فى جانب كبير منه لاشعوريا . (**وليام باريت فى كتابه : الانسـان اللاعاقل**) .

على أن بعض من نقد آراء « سارتر » فى التحليل النفسى عنف عليه واتهمه بالتقصير فى الالمام بالاتجاهات الجديدة فى التحليل النفسى . يقول **بوتنييه** Boutonuier فى كتابه القلق : ان « سارتر » ، شانه شأن كثير من الناس قد اقتصر فى دراسته للتحليل النفسى على قراءة كتاب « مقدمة فى التحليل النفسى» وكتاب « الأمراض النفسية فى حياتنا اليومية » ، بالاضافة الى نظرة سريعة على أعمال « **أدلر**)) . لكنه لم يحاول أن يبحث عن الجديد فى التحليل النفسى ، وقد كتبت فيه كتابات وفيرة .

حقيقة أن مدرسة « فرويد » كانت فى بادىء الأمر توجه كل اهتمامها لنشاط اللاشعور ، لكن بعد أن تم تدعيم هذه الآراء ، بدأ الاهتمـام ينتقل الى وظائف « الأنا » فى علاقتها بالواقع . ولم يعد ينظر الى الأمراض العصابية على أنهـا مجرد ظواهر للدوافع والأفكار المكبوتة ، بل أصبح ينظر اليها على أنها أنواع من التكيفات للواقع . وبذلك لم يعد التحليل النفسى مشغولا بالأعراض كأمراض فى ذاتها ، ولا بالمحتوى الفكرى اللاشعورى وحده ، كما يظن ((سارتر)) وانما أصبح يهتم الى جانب ذلك بالأنا الشعورية وبما يتم فيها من عمليات للتكيف مع الواقع . وكان الفضل فى ذلك ، كل الفضل ، يرجع الى « أنا فرويد » ابنة « فرويد » ، ولكتابها الشـهير المسمى : ((**الأنا وعمليات الدفاع**)) .

لقد كان من تلاميذ فرويد ، غير ابنته ، من اقترب بآرائه ، الى حد بعيد ، من آراء «سارتر» . ونذكر من هؤلاء ((**كارن هورنى**)) التى تدربت كمحللة نفسية على أساس المذهب الفرويدى فى المانيا ، ثم سافرت الى الولايات المتحدة الأمريكية حيث أسست جمعية للتحليل النفسى ، ومعهـدا لدراسة هذا التحليل ، وتولت ادارة هذا المعهد حتى ماتت سنة ١٩٥٢ . وعلى الرغم من أنها كانت تقول ان آراءها مجـرد تعديل لنظرية « فرويد » ولیست آراء جديدة كل الجدة ، فقد رفضت فى هـذه الآراء نظرية « فرويد » فى الغرائز ، كما رفضت نظريته فى التكوين النفسى من الهو والأنا والأنا الأعلى .

وما يهمنا هنا من آراء ((كارن هورنى)) ، هو اهتمامها بالذات وتأكيدها على أهمية مساعدة المريض على تغيير وجهات نظر ((الأنا)) . فالتحليل النفسى عنـد ((كارن هورنى)) يتخذ من الأنا الشعورية مركزا له ويعطيها اهمية كبرى ، وهذا من شانه أن يجعل تحليلها النفسى قريب الشبه من التحليل النفسى الوجودى عند ((سارتر)) .

اننا فوق ذلك نجد تشابها آخـر بين آراء ((**هورنى**)) وبين آراء ((**سارتر**)) . فهورنى تتكلم عن صورتين عند الانسان . صورة النفس المثالية أو النفس كما يتمناها الانسان ، وصورة النفس الواقعية أو صورة الانسان عن نفسه كما هى فى الواقع . وترى أن مهمة العلاج النفسى ، هى أن تخلص نفس المريض من الصورة المثلى التى كونها وان يحل محلها الصورة الحقيقية . هذه الصورة الحقيقية التى هى النفس الواقعية بعد أن يخلصها العلاج النفسى من النفس المثالية وما تنوء به من صراع بين الميول المتعارضة . ذلك أن صـورة النفس المثالية عند المريض تشتمل على ميـول متعارضة ، وان خفى على المريض هذا التعارض . وهى لذلك تمتص كل طاقات المريض فى محاولة تحقيق ذاتهـا ، وتصرفه عن معرفة امكانياته الحقيقية أى تصرفه عن الاقتراب من نفسـه الحقيقية .

« ســـارتر » وان كان لم يعرض للطرق الفنية أو لتقنيات التحليل النفسي الوجودي ، الا أننا نجد ان آراءه فى الفلسفة الوجودية وفى التحليل النفسي الوجودي قد شجعت نوعا جـديدا من العلاج ، نوعا يختلف اختلافا كبيرا عن العـــلاج بالتحليل النفسى الفرويدى .

ان أهم ما يدعو اليه هذا النوع الجديد من العلاج هو اندماج المعالج بالمريض أو المعيـــة (الوجود معا) بين المعالج والمريض . وان وراء هذه الفكرة فكرة وجودية أساسية أخرى ، هى فكرة المسئولية . فالشخص مسئول مسئولية تامة عن أعماله ، شاعرا بأخطائه ، وعلاقة المعالج النفسي بالمريض اذن علاقة مسئول بمسئول ، بل علاقة شخص ســوى بشخص سوى ، فان مدرسة هامة من المدارس التى اخذت بفكرتى الاندماج والمسئولية ، تصر على النظر الى الشخص موضوع التحليل على أنه شخص سوى وتنفى فكرة المرض النفسى نفيا قاطعا . هذه المدرسة هى مدرسة العلاج الواقعى وهى مدرسة نشأت أخيرا فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وصدر فى العام الماضى كتاب يحوى النظرية الجديدة لهذه المدرسة .

يعرض صاحب هذه النظرية وهو **وليام جلاسر** William Glasser أفكار هـــذه المدرســـة واهمها فكرة مسئولية الشخص عن اشـــباع حاجاته النفسية ، تلك الحاجات التى أهمهـــا حاجة الشخص لأن يحب (بكسر الحاء) ولأن يحب (بفتح الحاء) ، وحاجته لأن يشعر بمكانته وبقيمته بالنسبة لنفسه وبالنسبة لغيره . ومهمة العلاج النفسى فى نظر هذه المدرسة هى أن تعلم الشخص هذه المسئولية ، وأن تعلمها له عن طريق التضامن مع شخص مسئول ، أو الاندماج مع هذا الشخص .

والاندماج هو الفكرة الأساسية الأخرى التى يقوم عليها هذا العلاج . أو هو العملية العلاجية الخطيرة التى يدور حولها العلاج كله . والاندماج فى هذه النظرية العلاجية ، هو أهم ما يميزها عن نظرية التحليل النفسي الفرويدى . فبالرغم من أن التحليل النفسى الفرويدى يدعو الى قدر من الاندماج بين المحلل النفسى وبين المريض ، الا انه لا يؤكد أهمية هذا الاندماج كما يؤكدها العلاج الواقعى ، وكثيرا ما يدعو المعالج الى أن يكون موضوعيا مستقلا عن حياة العميل . ثم ان هناك اختلافات رئيسية بين نوع الاندماج الذى يعنيه التحليل النفسى الفرويدى ، وبين هذا النوع من الاندماج . فالاندماج الفرويدى اندماج معـــالج



الا يبدو هنا الشبه واضحا بين هذه الصورة المثلى التى تتحدث عنها « هورنى » والتى تشتمل على ميول متعارضة ، وبين التوليفة التى يحدثنا عنها « سارتر » والتى هى قوام الخداع النفسى ، وتشتمل على أفكار متعارضة ، وتستفيد من الازدواج فى الطبيعة الانسانية بين ما هو واقعى وما هو مثالى ؟

نظرية العلاج الواقعى

ان « سارتر » وان لم يتكلم عن الطرق الفنية التى تستعمل فى التحليل الوجودي ، شأنه فى ذلك شأن كل من تعرض لعلم النفس من الوجوديين ، بما فى ذلك من يقومون فعلا باجراء التحليل النفسى الوجودي ، فهم جميعا يرون أن طرق العـــلاج النفسى لا ينبغى أن تقرر وأن تقنن . أقول ان

بمريض . أما الاندماج عند مدرسة التحليل الواقعى فاندماج شخص سوى بشخص سوى لأن هذه المدرسة ترفض فكرة المرض النفسى . العميل عندها شخص سوى لم يستطع اشباع حاجاته النفسية ، وعلى المعالج أن يساعده على اشباع هذه الحاجات عن طريق الاندماج .

والاختلاف الثانى بين الاندماج فى مدرسة التحليل النفسى الفرويدى وبين الاندماج فى مدرسة التحليل الواقعى ، هو أن الاندماج عند المدرسة الأولى اندماج مريض مع صورة محولة تعكس صورة شخص آخر كان له تأثير كبير فى ماضى المريض ، بينما الاندماج الجديد الذى تدعو اليه المدرسة الثانية اندماج عميل فى حاضره بمعالج فى شخصيته الحقيقية .

هذه الأفكار التى استمدها أصحاب مدرسة العلاج الواقعى من المذاهب الوجودية ، ومن كتابات ((**سارتر**)) بالذات ، نجدها شائعة فى مذاهب كثير من المعالجين النفسيين الوجوديين ، وممثلة فى طرق فنية يجرون علاجهم على أساسها . نجد مثلا فكرة المسئولية عند **فرانكل** Frankl ((العميل)) (الشخص موضوع العلاج) على أن يصل الى موقف وجودى يفهم فيه الحياة على أنها واجب ومسئولية ، ويتحمل فى هذا الموقف الوجودى مسئولية حالته وموقفه . وهو يسمى هذا النوع من العلاج بأسلوب العقل .

ويرى ((**فرانكل**)) أن أساس عملية العلاج فى هذه الحالة هو المعية ، أو الوجود معا بين المعالج وبين العميل . ومعنى هذه المعية أن يشارك المعالج العميل فى طريقة حياته حتى اذا شعر العميل بأن المعالج يفهمه تماما ، نشأت عنده الرغبة فى أن يشابهه أو يقلده فى طريقته الصحية فى الوجود . وبالتدريج يكتشف العميل نفسه ويعيشها .

قيمة العلاج النفسى الوجودى

هذان المثلان لنوعين من العلاج النفسى ، أحدهما العلاج الواقعى والآخر العلاج العقلى ، ليساهما المثلين الوحيدين اللذين يشهدان على تغلغل افكار ((سارتر)) وعلم النفس الوجودى فى طرق العلاج الشائعة هذه الأيام . لكن هناك أمثلة وأمثلة أخرى كثيرة ، قرأت عن بعضها وسمعت عن بعضها الآخر من ممثلى مدارسها وقد اجتمعوا فى لندن فى صيف عام ١٩٦٤ حيث انعقد المؤتمر الدولى السادس للعلاج النفسى . ففى هذا المؤتمر سمعت بنفسى من المعالجين النفسيين أنفسهم ، كيف غزت هذه الأفكار الوجودية الجديدة معالم العلاج النفسى . سمعت كيف يؤكد المعالجون ضرورة مشاركة المعالج للعميل مشاركة ايجابية فى حياته وفى مشكلته ، **كيف** يندمج معه . وسمعت الدكتور لين Laing عن انجلترا يؤكد أهمية العلاقة بين شخصين حقيقيين فى العلاج النفسى ، ومع أفكار وجودية يقول : ان قوام العلاج النفسى ازالة كل العوائق التى تعوق ما بين الناس من صلات .. اننا فى حاجة الى أفكار توضح لنا كلا من التفاعل والخبرات المتبادلة بين شخصين وتساعدنا على فهم العلاقة بين الخبرة الخاصة بكل منهما وبين سلوكه فى حدود العلاقة بينهما .

قرأت وسمعت عن تغلغل التيار الوجودى فى طرائق العلاج النفسى ، لكننى لم أسمع عن تيار وجودى فى طرائق التحليل النفسى ، وهذا ما يدفعنى أن أقول ثانية ما قلته فى أول مقالى ، **ان ما هدمه ((سارتر)) من أفكار التحليل النفسى الفرويدى كان كفيلا بان يسلب هذا التحليل صفته التحليلية .**

ما زال التحليل النفسى الفرويدى بما ادخل عليه من تعديلات بعد فرويد ، ما زال يستند الى اللاشعور ، وما زال يؤمن بالرقيب ، ويعتمد على علاقة تحويلية معينة بين المحلل والمريض ..

لكن ذلك لا يمنع أن تكون هناك أفكار أخرى عن الاضطرابات النفسية والتكوين النفسى للفرد ، لا يمنع أن تكون هناك طرائق أخرى لعلاج هذه الاضطرابات ، يأخذ بها هذا النوع من العلاج أو ذاك ..

انه لا يمنع أن يقول ((سارتر)) فيتأثر كل المفكرين والعاملين فى كل الميادين فى جميع أنحاء العالم . انه لا يمنع أن تكون للمفكرين أفكارهم القيمة المستمدة من أفكار بالغة القيمة . ولا يمنع أن تكون للعاملين فى ميدان العلاج النفسى طرائقهم المتأثرة بلفتات عبقرية تتدفق من عقل عبقرى .

ان بقاء التحليل النفسى على أفكاره ، على طرائقه لا يمنع أبدا شيئا من هذا ، انما الذى يمنعه حقا هو أن نعطى هذه الأفكار الجديدة . وتلك الطرائق المبتكرة اسم التحليل النفسى وقد بعدت عن التحليل النفسى كل هذه المسافات . انه ليس تحليلا نفسيا وجوديا ، وانما هو علاج وجودى .

منيرة حلمى

فلسفة الالتزام عند سارتر


ا . جاسبيت


ا. كامى


ك . ماركس

Philosphie de l'Engagement Sartrien

إسماعيل المهدوى

عندما يعطى الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شىء فيه يأخذ معناه. سارتر

قال القائد الاغريقي بيروس لوزيره سينياس :

— سنبدأ أولا باخضاع اليونان .

وسال الوزير :

— وبعد ذلك ؟

— سنستولي على أفريقيا .

— وبعد أفريقيا ؟

— سننتقل الى آسيا لنفتح آسيا الصغرى وبلاد العرب .

— ثم بعد ذلك ؟

— سنذهب الى الهند .

— وماذا بعد الهند ؟

— آه ! سوف أستريح ..

وسال سينياس :

— فلماذا لا تستريح الآن على الفور ؟

بهذا المنهج تطرح الوجودية مشكلة الاختيار في السلوك . اختيار يواجه نفس المأزق الذى واجهه حمار بوريدان في المناقشة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر ، حمار جائع وعطشان . وضعوا العلف على يمينه والماء على يساره ، فمات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطع أن يختار : بأى الاثنين يبدأ ؟ !

يقول سارتر فى « **الوجود والعدم** » ردا على أصحاب المذهب العقلي فى الأخلاق :

« كل ألوان النشاط متكافئة . يستوى أن يعاقر المرء كئوس الخمر وهو فى عزلة أو أن يقود الشعوب . فاذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر ، فلن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيقي بل بسبب درجة الشعور التى لديه عن هدفه المثالي ، وفى هذه الحالة قد يحدث أن ينتصر هدوء السكران المتوحد على الهيجان الذى لا طائل تحته عند من يقود الشعوب » ..

ومع ذلك فسارتر هو فيلسوف الالتزام وداعية الالتزام فى الفكر والأدب والسلوك . ونشاطه العالمي فى الدفاع عن السلام وثورات التحرر واضح **لا يحتاج الى بيان** . بل انه **فى مقال « الوجودية انسانية » يجعل جوهر الوجودية كونها « فلسفة فعل والتزام » . ويرى الانجليزى كولن ويلسون صاحب كتاب « اللامنتمى » ان فكرة الالتزام هى أساس الخلاف بين سارتر وصديقه السابق البير كامى ، وهى التى دفعته الى اليسار .**

فهل معنى ذلك ان فكرة سارتر عن الالتزام تتنافى مع فكرته عن تكافؤ أنواع السلوك والقيم ؟ ثم ما حقيقة هذا الالتزام الذى يجعله سارتر جوهر فلسفته ؟ انه ليس التزاما أمام أحد . وهو ليس التزاما بمبدأ محدد . فماذا يبقى فيه بعد ذلك ليجعله التزاما حقيقيا ؟

الجواب عن هذه الأسئلة يكشف عن الأبعاد العميقة فى وجودية جان بول سارتر ، ويبرز العناصر الجديدة والثورية فى فلسفته .

ان الفلسفات الوجودية السابقة على سارتر تغرق نفسها « باختيارها » فى مأزق حمار بوريدان . واذا كان الخط العام فى كل الفلسفات الوجودية هو القول بأن الذاتية هى نقطة البدء ، فمن الممكن أن يؤدى هذا القول الى طريقين : طريق الاستغراق فى الذاتية وتحويلها الى شرنقة تحوى دودة ميتة ، وطريق الانطلاق الى العالم الخارجي بدفع الذاتية وتحويل خيوطها وافرازاتها الى مسالك لتغيير العالم . وفى هذا الاتجاه الثانى يمكن أن تكون فلسفته الذاتية مقبولة بشكل عام . يقول ماركس :

« ينطلق الأفراد دائما من نفوسهم . لكن طبعا من نفوسهم فى اطار الظروف ، وليس من نفس فردية « خالصة » كما يقول المثاليون » .

وقد استطاع سارتر أن يقيم فلسفة ذاتية جديدة فى هذا الاتجاه على وجه التقريب . **فهى فلسفة لم تكن منذ البدء تتعارض تعارضا أساسيا مع المادية الجدلية ، لكن تعارضها الحاد مع الشيوعية فى المراحل السابقة أخفى هذه الحقيقة . وفى نظرية الالتزام بالذات يبدو مدى التباين بين سارتر وسابقيه ، ومدى التقارب بين سارتر والأصول الأولى للمادية الجدلية .**

الفلسفة الذاتية عند نيتشة مثلا يمكن أن تسمى فلسفة « **الوحدة الأليمة** » .. فلسفة الألم والعجز والمرض .. يقول نيتشة : « **الانسان حيوان مريض** » ! ثم يصل به الجنون وتضخم الذاتية المحتقنة الى درجة أن يتخيل نفسه الاله ديونيزوس يسيطر على العالم ..

واحتقان الذاتية هذا نجده أيضا عند كيركجور .. كان يبحث عن الحقيقة الخاصة بنفسه المنطوية وحدها . واكتشف أخيرا « **سره الرهيب** » . وأسماه أيضا « **الزلزال**

الأعظم)) . ما هو ؟ كل أسرة كيير كجور ــ كما يذكر الدكتــور **عبـــد الرحمن بدوى** ــ مقضى عليها باللعنة . . لأن أباه عندما كان فقيرا اعتلى احدى الروابى ذات يوم فى نزوة يأس وصاح فى وجه السماء يجدف بالله !

أما يسبرز ، فالفلسفة عنده ((سلوك باطن)) . وما يسميه **((اشراق الوجود))** هو نوع من الغيبوبة فى ظلام اللاشعور تشعر فيه الذات بما يسميه ((التحرر من الضرورة)) . وهو شعور يبدأ بالتوتر الحزين والقلق والانكار ((الحر)) للواقع ، ويصل الى أن القانون الكلى للوجود هو الفشل . فالاشراق هو الوعى بقانون الفشل يشمل كل شيء . يقول عنه سارتر فى كتابه الجديد ((نقــد العقــل الجدلى)) :

((يسبرز يرفض ((كفرد)) أن يقوم بالتعاون مع التاريخ ، ويهرب من الحركة الواقعية للممارسة الى ذاتية مجردة هدفها الأوحد أن تصل الى صفة ما فى صميم الباطن)) .

وقد أضاف هيدجر فى مذهبه الوجــودى فكرة ((الوجود ــ مع)) ، أى الوجود مع الآخرين . لكنه مع ذلك جعلها مرادفة للسقوط والوجود الزائف ، فضلا عن أنه جعل وجود الآخرين جزءا من تركيب ذاتية الفرد ولم يعترف لهم بوجود موضوعى . وبذلك انحصر العالم عنده فى داخل ((الأنا)) وحدها ، بينما اعترف سارتر بوجــود العالم المادى وعالم ((ما بين الذاتيات)) ، أى وجود الذاتيات الأخرى مستقلة موضوعيا رغم خضوعها للادراك الذاتى .

كان هيدجر يقول :

((الامكانية الوحيـــدة لتحقيق الذات هى الوجود من أجل الموت ، أى الحياة من أجل الموت الفردى)) .

ويقال ان الوجودى الاسبانى **أورتيجا** عندما قرأ كتاب هيدجر ((**الوجـــود والزمان**)) طرحه قائلا : **((انه زاخر بحب الموت !))** .

واذا كان واضحا مما سبق أن فكرة الفعل والالتزام لا مكان لها فى فلسفة تدور حول احتقان الذاتية بالموت والاستغلاق ، فسوف نرى أنه لا مكان لها أيضا فى فلسفة تدور حــول تخدير الذاتية بانفعالات الحياة ، أى وقف نشاطها بما يسمى ((العبث)) أو ((اللامعقول)) ، هكذا كانت فلسفة الذاتية عند ((البير كامى)) الذاتية البلهاء . قال سارتر عام ١٩٤٣ تعليقا على قصة **((الغريب))** لكامى :

((عنـــد كامى الانسان العبثى أو المتمرد اللامسئول ، برىء تماما بل وأبله أيضا . . سعيد يترك الأمور تجرى فى مجراها . سعادته لم تعرف اللسعة السرية . لا يبالى بشىء . اللامبالاة عنده تبدو فى الغالب نتيجة التنويم الذاتى . . رائع الطمأنينة وسط عالم من الفوضى والصخب . لكن الحقيقة أنه لا يوجد ســوى عبث نسبى يستند الى معقول مطلق)) .

لهذا السبب انتهى **((التمرد))** المزعوم عند كامى الى انكار ما يســـميه **((ثورات الفقـــراء والثورات الاجتماعية))** تحت شعار ((الثورة على كل ثورة)) . وانتهى هذا التمرد بانكار ((جريمة التاريخ)) أى العمل السياسى ، وانكار موقف ((المستكبرين)) واستبداله بموقف **((المستضعفين))** وهم الذين يرفضون أن تتصلب أعناقهم بكبرياء الثورة فيحنون رؤوسهم فى عشق للحاضر وقبول لحياة اللحظة ! وحين ينتهى التمرد الى مبـــدأ ((الولع بالحياة)) يستهلك نفسه . بعكس تمرد سارتر الذى يعنى ((الفزع من الحياة)) ومن ثم يعبر عن نفسه بالفعل السياسى والاجتمـــاعى ، ويتسع بذلك لفلسفة جديدة فى الالتزام الذاتى .

تتضح هذه الحقيقة من الرسالة الحاسمة التى نشرها سارتر فى مجلة **((العصور الحديثة))** عام ١٩٥٢ ردا على ألبير كامى فكانت كلمة الفراق بينهما . اقرأوا مثلا هذه الفقرات الرائعة التى تصور روح الالتزام عند سارتر :

((ان حريتنا اليوم ليست سوى اختيارنا الحر ان نناضل لنصبح أحرارا . نحن فى هذا العصر فى قفص حديدى ، فيجب أن نتحـــد لنحطم القضبان . ولكى نكتسب الحق فى التأثير على الناس الذين يناضلون يجب أولا أن نشارك فى معركتهم . وهذا الذى يرى النزاعات الحاضرة مجرد صراع غبى بين وحشين شائهين متساويين فى الانحطاط ، هو رجل قد انفرد بنفسه فى أحد الأركان وحزن)) **وفى مجتمع تمزقه الحرب الأهلية لا يستطيع الانسان أن يتبنى غايات الجميع ولا أن يرفضها جميعا . لكن بمجرد أن يختار منها ، يتخذ كل شىء فيها معناه . بذلك يعرف لمـــاذا يقاوم الأعداء ولماذا يقاتل . ذلك أن فهم التاريخ لا يتوفر الا فى العمل التاريخى . انت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هـــل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى . فالتاريخ اذا انفصل عن الانسان الذى يصنعه لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان له غاية أو ليس له غاية . فالمشكلة ليست مشكلة أن ((نعرف)) غايته ، بل أن ((نعطيه)) غاية))** .

في هذه الكلمات تبدو ذاتية الالتزام عنــــد سارتر (التحديد الذاتي للغاية المختارة) — في مقابل موضوعية الالتزام عند الماركسيين (معرفة الغاية المحددة موضوعيا) — وفي مقابل ذاتية عدم الالتزام عند كامي (انكار الغاية) .

وتنقلنا هــــذه الملاحظة الى تحليل معنى الالتزام .

وكلمة الالتزام قد تكون ترجمة عربية غـــير وافية لكلمة engageemnt ، وهي في قصــــورها شبيهة بالترجمة الانجليزية Commitment . ذلك أن جان بول سارتر لا يستخدمها بالمعنى الفلسفي المتعارف ، بل يستخدم أيضا معانيها الأخرى في اللغة العادية . **والكلمة تفهم في الفلسفة على ثلاثة معان :**

١ — الالتزام بمعنى الاخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع ، بعكس الانعزال المجرد في برج عاجي . وهذا المعنى يقترب مما يقصده سارتر في بعض الحالات .

٢ — الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محــدد من أشكال الســــلوك . فالملتزم هنــا هو عكس ((المنفلت)) أو اللامنتمي ، الذي يســميه أندريه جيــــد disponible (unattachec) ، أي بالمعنى الأصلي للكلمة : المسرح من الجندية . وهـــذا اللامنتمي — كما يقول أندريه جيد — شخص تشــــتعل حرارته لأي شيء ولكل شيء ويرفض الثبات ولا يرتبط بشيء ولا بشخص ولا حتى بنفسه . ولا يخلص لأي شيء ، بل يجري دائما وراء الهــوى ، ويأتي الفعل جزافيا مجانيا . لا يتسم الا بأن يكون هواه عارفا مفرطا لا ينحصر في شيء واحد . وقد ناقش سارتر فكرة أندريه جيد أكثر من مرة وأعلن أنه يرفضها ويتميز عنها . ومع ذلك فالجانب السالب في الالتزام عند سارتر يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عنــــد جيــــد .

٣ — الالتزام بمعنى الانطــــلاق الفلســــفي أو المذهبي على أساس مبادىء أولية محددة . وهذا معنى يرفضه سارتر تماما .

وفضلا عن ذلك فالكلمة في اللغة الفرنسية العــــادية تفيد أيضــــا معنى ((التـــورط)) و ((**الانغماس**)) ، مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوي مثلا الى استخدام كلمة ((**الانخراط**)) بدلا من الالتزام في أحيان كثيرة .

يقول هذا في ((**الوجود والعدم**)) :

((من حيث أنني أوجد لنفسي ، فالتزامي في موقف يجب أن يفهم بالمعنى الذي به يقال : أنا ملتزم ازاء فلان ، أو أنا التزمت (تعهدت) برد هذه النقود .. الخ . وهذا الالتزام هو الذي يميز ذات — الغـــير . لكن حين أدرك الغـــير كموضوع ، ينحط هذا الالتزام ويصبح التزاما — موضــــوعا ، بالمعنى الذي به نقول : السكين منغرس engagé بعمق في الجرح ، أو ، الجيش متورط engagé في مضيق)) .

ويزيد هذا المعنى وضوحا بقوله :

((التزام الغــير يظهـــر لي كالتزام شيئي وانغراس لجذور enraeinement)) .

ومع ذلك فاذا كان سارتر يميز التزام الذات ازاء نفسها بأنه يعني التعهد الحر لا مجــــرد الانغماس أو التورط ، فهو يعبر بذلك عن الالتزام كما يجب أن يكون ، ولا ينفي امكان التزام الذات بالمعنى الأخير .

فهناك اذن نوعان من الالتزام عند سارتر ، يمكن أن نطلق عليهما الالتزام الحر ، والالتزام غير الحر — مع ملاحظة ان كلمة الحرية هنا تخرج بعض الشيء عن اصطلاح سارتر الذي يصف كل اختيار بأنه اختيار حر ، حتى لو كان اختيارا لعدم الحرية أي اختيارا يرفض الحرية .

وتلعب مشكلة الحرية دورا خطيرا في فلسفة سارتر يحتاج الى مناقشة واسعة لا يتسع لها المقال . ومع ذلك فلابد من التعرض لها لتوضيح فكرة الالتزام عنده ، لأن الالتزام نوع من الالزام أو الضرورة ، أي أنه اذن موقف من الحرية .

ان أول ما يفاجىء الانسان في فكرة الحرية عند سارتر أنها واسعة بحيث تشمل كل فعل وكل سلوك ، ولا تترك بذلك مكانا لشيء في عالم الذات يمكن أن تنعدم فيه الحرية . لكن الحرية سلب للجبر أو القهر أو الارغام ، أو على الأقل فالكلمتان متضايفتان كما يقال في المنطق . فاذا استحال أن نتصور أفعالا جبرية ، فمن المستحيل أيضا أن نتصور أفعالا حرة . واذا كان كل فعل تمارسه الذات — حتى اشعال السيجارة — فعلا حرا ، فأين تكون الأفعال غير الحرة اذن ؟ من هنا تصور بعض معارضي سارتر أنه يسلب الحرية معناها . لكن الحقيقة — كما سنرى — أن سارتر لم يفرغ مضمون الحرية ، بل أعطاها مضــــمونا حتميا ، يختلف رغم ذلك عن المضمون الهيجلي الماركسي . وهذا المضمون الجديد يحوي بذرة غير علمية ، لكنه معقول ومنسق منطقيا في معظم اجــــزائه .

والمسألة باختصار هي أن جان بول سارتر نقـــل فكرة الامكان المطلق Contingence absolue من ميدان فلسفة العلوم الى ميــــدان فلسفة

النفس . فاذا كانت الوضعية المنطقية تقول مثلا ان من الممكن « منطقيا » أن ينكمش الحديد بالحرارة بدلا من أن يتمدد ، فسارتر يقول ان من الممكن « منطقيا » أن ينطلق الانسان الى ميدان الكفاح يقود معركة الشعب ، أو أن يمضي الى احدى الحانات يحتسي كئوس الخمر — كلاهما سواء — وان يزحف بالجيوش ليفتح بلاد العالم أو أن يقبع في بيته وكأنه فتح بلاد العالم . فالأفعال كلها سواء أمام الامكان المنطقى . والأخلاقيات — أو اهرام القيم — كلها سواء أمام الامكان المنطقى . والأهداف والمخططات والمشروعات التى يصوغها الانسان داخل نفسه ، كلها سواء أمام الامكان المنطقى .

ولكن ليس معنى هذا الاستواء « المنطقى » المزعوم أن تستوى الممارسة أيضا عند سارتر ، تماما كما أن الوضعية لا تستند على فكرة امكان انكماش الحديد بالحرارة لتقيم علما طبيعيا جديدا تنكمش فيه المعادن بالحرارة . ومن سوء الفهم المتعمد أن يتصور بعض الماركسيين أن سارتر يعني بهذا الاستواء « المنطقى » المزعوم أن يدعو الناس الى أن يرتادوا الحانات بدلا من معارك الكفاح السياسى . فالمسألة لا تزيد عن أن تكون تحليلا منطقيا لما يسمونه « مبرزات » الواقع ، تماما كما أن الخلاف بين الوضعية المنطقية والمادية الجدلية فى المثال المذكور ليس خلافا حول انكماش الحديد أو تمدده بالحرارة ، لكنه خلاف حول معنى « المبرر » المطلوب للواقع المادى . انه خلاف حول مشكلة التبرير . وهي نفس المشكلة التى تحتل مكانا رئيسيا فى فلسفة سارتر .

بهذا المعنى تفهم عبارة سارتر « **الوجود سابق على الماهيــة** » ، من حيث هى ترجمة نفسانية للمبدأ الوضعى المنطقى القائل « القضايا الكلية دالات قضايا » ، بمعنى أن القضيــة العلمية الصحيحة هى « هذا الحديد يتمدد بالحرارة » وليست « **الحديد يتمدد بالحرارة** » . وكذلك فان انكار « **الطبيعة الانسانية** » عنـد سارتر ، يترجم انكار « الطبيعة المادية » عند الوضعيين .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن نقول ان وجودية سارتر تنقل « الاحتمالية » و « التجريبية » الوضعية الى مجال الذات . ومع ذلك فالاقتراب بين الفلسفتين واضح حتى فى عناصرهما الأساسية . فالظاهراتية Phenomenology التى تأخذ بها الوجودية تقوم على أساس « المعطى المباشر » ، كما أن الظاهرية Phenomenalism التى تأخذ بها الوضعية تقوم أيضا على أساس « المعطى المباشر » . والظاهراتية تنظر الى المعطى المباشر فى الذات ، ولا تتعرض لمصدره فى الخارج ، بينما تتخطى الظاهرية — جزئيا — انحصاره فى الذات . لكن الفرق فى هذه النقطة لا يبدو كبيرا بين هوسيرل وهيوم . بل ان سارتر عندما ركز اهتماما كبيرا على تفنيد أى اتجـــاه ضمنى للانحصار فى الذات (الأنا وحديه Solipsism) عند الوجوديين السابقين ، الغى بذلك فى فلسفته الوجـــودية الفرق المذكور بين الظاهراتيـــة والظاهرية .

وقد عبر عن فلسفته الجديدة فى مقـــال « الوجودية الانسانية » فقال :

« **الحرية هى قوام الفعل الانسانى كما تظهر فى الالتزام — أما الحتمية فهى قانون العالم** » .

ومعنى هذه العبارة أن الحرية هى الامكان المطلق فى الالتزام الانسانى وليس لها مكان فى الواقع المادى ، دون أن يتضمن ذلك كما يبدو للوهلة الأولى انه يقرر مذهبا حتميا موضوعيا . فقد أعلن أكثر من مرة — خصوصا فى مقـــال « المادية والثورة » فى المجلد التاسع من مجلته — انه يوافق على الموقف الوضعى الذى يرى استحالة تقرير أى قضية منطقية عن « وجود » العالم الخارجى وقوانينه أو عن الألوهية ، وأعلن أن الحاده موقف « ميتافيزيقى » صـــادر عن « قانون القلب » لا عن قوانين المنطق ، وأن الحجج العقلية التى تنكر وجود الله تستوى منطقيا مع الحجج العقلية التى تستهدف اثبات وجوده . فالالحاد عنده كالايمـــــان «موقف انفعالى من العالم » .

الحرية عند سارتر تكشف لنا اذن عن عالم من الامكان المطلق ، لكنه امكان منطقى وهمى ، يقوم على واقع من الحتمية سواء أطلق عليها اسم « قانون القلب » أو أطلق عليها صراحة اســـم « الغرائز » . يقول فى « الوجود والعدم » :

« الشعور اللاتأملى (وسارتر يقصد بذلك ما يسميه فرويد اللاشعور) من حيث هو اسقاط تلقائى للذات نحـــو امكانياتها ، لا يمكن أبدا أن ينخدع فى أمر نفسه . أما الموقف التأملى فهو على العكس يجر الى آلاف الامكانيات للخطأ » .

وعندما تحدث فى مقال « الوجودية انسانية » عن تلميذه الذى جاء يسأله النصح — هل يبقى بجانب أمه البائسة أم يسافر الى جيش فرنسا الحرة — قال سارتر ان العجز عن العثور على تبرير منطقى أو فلسفى للاختيار هنــا يستلزم « الالتجاء الى الغرائز واستلهامها » . وخـــلال عملية الاسقاط التلقائى ، — سيجد الشـــاب نفسه بجانب أمه أو فى طريق السفر — هكذا دون

تبرير ولا تفسير سوى انبثاق الفعل نفسه . والمهم بعد ذلك أن يلتزم الشاب باختياره ((الحر)) ـ أى المتحرر من التبرير والتفسير ـ فلا يندم عليه ولا يلقى مسئوليته على أى شىء ولا على أى شخص . وهو فعل ((حر)) لأنه كان من الممكن منطقيا ألا يحدث . ثم انه ((اختيار)) لأنه يتم ((فى القلق)) ، و ((فى بطء)) ، وخلال فترة اجترار ذاتى تكفى لتمييزه عن الفعل الجزافى عند أندريه جيد . اختيار حر لأنه يتم على مستوى الالتزام الحر . وضريبة الالتزام الحر هى ((التضحية)) .

فاذا بقى هذا الشاب الى جانب أمه فسوف يضحى برغبته فى الانتقام لأخيه الذى قتله النازى ورغبته فى مقاومة العدو . أما اذا سافر الى جيش التحرير ، فسوف يضحى برغبته فى انقاذ أمه وسوف يتعرض للموت . وهذا الالتزام الحر الذى يدفع ضريبة التضحية هو المعيار الوحيد لحرية الاختيار وهو الذى يميز بين الخضوع الأعمى للغريزة ، والانطلاق الواعى من مجموع غرائز الذات . فالفتاة التى تحب رجلا متزوجا ثم تلتزم بأن تضحى بحبها من أجل سعادته ، لا تختلف عند سارتر عن الفتاة التى تضحى بكل اعتبارات السمعة والسعادة من أجل حب ذلك الرجل ، طالما انها بهذه التضحية وباستعدادها لتضحيات أخرى ، تعبر عن التزامها بالاختيار الذى اختارته ، وهى من ثم تختلف عن الفتاة التى لا تلتزم باختيارها لكنها تتحايل على ارضاء رغبتها مع حبيبها بدافع الاستسلام الأعمى الضعيف للشهوة . فهذا الاختيار غير الملتزم هو اذن اختيار يرفض التضحية . فاذا تغاضينا عن اصطلاحات سارتر ، فمن الممكن أن نسميه اختيارا غير حر ، أو ببساطة أكثر عدم اختيار وخضوع للجبر الانفعالى .

* * *

وعلى أساس معيار الالتزام ناقش سارتر شخصية بودلير ، وهاجم فيه عجزه وتناقضه وانقسامه بين قيود التقاليد والأخلاق والرغبة فى الطهارة من ناحية ، والتمرغ فى حمأة الشذوذ ووحل الدعارة من ناحية أخرى . فقد رفض أن يجعل من خطاياه مذهبا ، أى رفض أن يلتزم . ولو كان قد التزم التزاما حرا ، لجعل طريق الخطيئة أو طريق النقاء والاستقامة مشروع حياته وهدفه مثله الأعلى . يستوى الطريقان والمشروعان أمام ((المنطق)) ، لكنهما يتمايزان أخلاقيا من حيث التصاق كل منهما بصاحبه . وبقدر أصالة ووعى الالتصاق ، تكون حرية الالتزام .

واذا كانت التضحية هى ضريبة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم أيضا للكشف عن الالتزام . هذا المقياس هو التساؤل التالى : **((ماذا لو تصرف الآخرون مثلى ؟)) ويرى سارتر أنه تساؤل محتوم لا يمكن تجنبه الا بخداع النفس . ومن هنا يخرج الالتزام من الذات الى الآخرين ، رغم أنه يتم داخل الذات ، فتصبح المسئولية عن الفعل مسئولية عن الذات وعن العالم كله .**

والحقيقة أن هذا التساؤل الحتمى ليس فقط مقياسا لحرية الالتزام ، بل هو كذلك تحديد لاطار الاختيار ، وهو ترجمة وجودية لمبدأ كانط المعروف : ((اعمل كأنك تريد أن تجعل الحكم الصادر عن فعلك قانونا كليا)) . ومن واقع هذا التساؤل يصبح من ((**الطبيعى**)) أن يتجه الاختيار والالتزام الى المشروعات التى تتصف بالفضائل المتعارفة بشكل أو بآخر ، ومنها مشروعات الكفاح السياسى من أجل تحرير البشر واصلاح ظروفهم وتحقيق العدل بينهم . **فالمنطق الوجدانى عند سارتر يمكن أن يقدم تبريرا للانحراف الأخلاقى من حيث أنه ينكر تبرير الأخلاق ، لكن سارتر يثقل هذا المنطق بشروط تجعله فى الغالب ينتهى ـ عمليا ـ الى الخير الأخلاقى المتعارف . ولعل شخصية سارتر نفسه أوضح دليل على ذلك .**

وكذلك كان أيضا صديقه نيزان الذى ظل عضوا فى الحزب الشيوعى الفرنسى عشر سنوات ثم استقال من الحزب لا ليخون الشعب ولا ليعاقر الخمر ، بل ليمارس الكفاح السياسى من خارج الحزب وضد الحزب اذا استدعى الأمر .

هكذا يتضح أن الالتزام عند سارتر يتحول ـ عمليا ـ الى التزام أخلاقى ، رغم أنه يبدأ من أساس انفعالى لا منطقى ولا أخلاقى . وهنا يبرز سؤال : هل تتسع فلسفة الالتزام عند سارتر لما يسمى الالتزام السياسى ؟

الجواب : نعم ، ولا .

فاذا كان المقصود بالالتزام السياسى الالتزام بمشروعات ذاتية فى السياسة والثورة الاجتماعية ، فالجواب ، نعم .

أما اذا كان المقصود الانتماء الحزبى أو الارتباط بمبادىء سياسية محددة موضوعيا ، فالجواب : لا .

لماذا ؟

أولا ـ لأن المساءلة الكبرى التى تتردد كثيرا فى ذهن سارتر بوصفه صاحب فلسفة ذاتية ، هى بتعبيره : ((من أين يأتى اليقين ؟ .. من أين تأتى الثقة)) ان كل فرد يستطيع أن يفعل هذا وأن يفعل ذاك ، ويستطيع الآن أن يفعل هذا ثم يفعل نقيضه فى اللحظة التالية مباشرة . فمن أين له أن يربط سلوكه بسلوك الآخرين بالتزام مضمون ؟

ومن أين له أن يدرك المشروعات أو أنواع الاختيار التى تعتمل فى رأس هذا الرجل أو ذاك فى قيادة الحزب وفى القوى الكامنة خلف قيادة الحزب ، والتى يفرض عليه الالتزام السياسى أن يخضع لها ؟ لقد استقال نيزان من الحزب الشيوعى عندما فوجىء قبل الحرب مباشرة بتوقيع الاتفاقية المعروفة بين هتلر وستالين بينما كان هو يكتب الافتتاحيات فى الأومانيتيه من أجل التحالف الفرنسى السوفييتى . صحيح أن المساومة والتكتيك والحكمة والتعقل ، كلها وسائل اساسية للنجاح العملى فى السياسة . لكنها بهذا المعنى تصلح لمن يطلبون النجاح ويختارون الالتزام (التزاما غير حر) بوسائله الآلية ويتحولون بذلك الى التزامات جامدة ، أى قواعد وواجبات محددة . ومن ثم يصبح من الخطأ تحويل هذه الوسائل البرجماتية الى مذهب موضوعى تبرره قيم موضوعية . ويطلق سارتر على هذا النوع من الخطأ اسم « روح الجدية » ، وهى تعنى عموما النظرة التى تتوهم الضرورة الأخلاقية أو التبرير العقلى للقيم . **وبهذا المعنى يرفض سارتر الالتزام ((الموضوعى)) بالاشتراكية (أى الايمان بحتمية الاشتراكية) ويقول أن الاشتراكية ((لا تنتظر الانسان فى منعطف من منعطفات التاريخ كأنها لص يحمل هراوة ، لكن الانسان هو الذى يبدع الاشتراكية ويصنعها)) ، بمعنى أن الانسان يمكن أن يختار أن يصنع الاشتراكية ويمكن أن يختار الا يصنعها ويمكن ان يخنقها فيقتل مضمونها . وليس فى كل هذه الطرق ((حتمية)) ولا ((موضوعية)) تفرض الاختيار على الانسان . وبهذا المعنى يختار سارتر الاشتراكية ذاتيا .**

ثانيا ــ يرفض سارتر الالتزام السياسى الحزبى أو الموضوعى ، لسبب آخر هو حرية الذات . فاليقين المفقود بالنسبة للآخرين ، مفقود أيضا بالنسبة لمستقبل الذات بين كل لحظة وأخرى . فالذات هى التى تفرز العدم ، اى السلب . يقول فى الوجود والعدم :

« المستقبل يبقى دائما ممكنا . فنحن مهددون دائما باعدام اختيارنا ومهددون باختيار انفسنا وبأن نصير غير ما نحن عليه » .

وهذه النقطة بالذات يساء فهمها كثيرا . فبعض الناس يرون أن سارتر يقدم تصورا مفتتا للوجود الذاتى يحيله الى لحظات أو « آنات » منفصلة ، وأن معنى ذلك أن الانسان يجب أن يختار وأن يلتزم فى كل لحظة تمر به . وهى بلا شك عملية مرهقة تماما ومثيرة للسخرية أيضا ! لكن الحقيقة هى أن سارتر على عكس ذلك يدافع عن « الوحدة الواعية » وعن « الديمومة » النفسية . وتتحقق الديمومة النفسية عنده بتحقق ما يسميه « المشروع » أو « التصور الشامل » أو « الصيغة الكلية » اى الجشطلت . وتتدرج هذه المشروعات فى مستويات متفاوتة فى الاتساع ، كالدوائر التى تدخل بعضها فى البعض الآخر . ويشملها اخيرا « المشروع الأساسى » أو الصيغة الكلية « الاجمالية » ، وهى تعنى باللغة البسيطة ، الفلسفة التى تتبناها الذات ، أو مثلها الأعلى ، أو هدفها النهائى .

واذا كانت فكرة المشروع أو الصورة الكلية ، تجمع قطاعا ما من اللحظات النفسية ، ففكرة الالتزام هى التى تربط هذا القطاع وتحقق له الديمومة . فادراك الهدف أو الغاية ثم الالتزام به ، هو الذى يشكل الديمومة النفسية . وعندما يتغير المشروع أو الغاية ، تنقطع الديمومة لتبدأ ديمومة جديدة . والذات الحرة مهددة فى كل لحظة بهذا الانقطاع ، سواء على مستوى المشروع الأساسى أو على مستوى المشروعات الثانوية .

بهذا المعنى لفكرة المشروع نفهم قول سارتر وهو يرد على كامى :

((عندما ((يعطى)) الانسان للتاريخ غاية ، فان كل شيء فيه يأخذ معناه)) .

يقول فى الوجود والعدم :

« حتى القيم اليومية المعتادة تستمد معناها من مشروع اول لنفسى ، هو بمثابة اختيارى لنفسى فى العالم .. والاختيار هو العمل على أن ينبثق مع التزامى نوع من الامتداد المتناهى لديمومة متصلة .. والاختيار الجديد يبدو كبداية من حيث هو نهاية وكنهاية من حيث هو بداية . وهو محصور بعدم مزدوج . وبهذا يحقق كسرا فى وحدة وجودنا » .

ان فلسفة الاختيار والالتزام عند سارتر هى تعبير عن مشكلة العصر .. مشكلة اليقين .. مشكلة الثقة .

واحد زائد واحد يساوى واحدا ! .. هكذا كان فرانز يقول فى مسرحية سارتر « سجناء الطونا » .

فكيف السبيل لكى نجمع « الواحدين » ليصبحا اثنين ؟ وكيف السبيل الى أن نمنع الواحدين من أن يتنافرا ، لتبقى على الأقل علامة الجمع ؟

هذا هو السؤال الذى أجابت عنه فلسفة سارتر . والجواب يحتمل الخلاف الواسع . لكنه مع ذلك جواب حر ، وجواب ثورى ، بدليل التزام سارتر نفسه ــ الانسان والكاتب ــ بالحرية والثورة .

اسماعيل المهدوى

سارتر ومواقفه السياسية

Sartre et ses prises de position politiques

جمال بدران

« هذه الحرية .. كم بحثت عنها .. كم كانت قريبة مني بالقدر الذى لم أكن قادرا معه على مشاهدتها ، على لمسها .. فلم تكن هى الا أنا .. أنا حريتى .. فماذا أصنع بذاتى؟ ما عسانى صانع بهذه الحرية كلها !! أنا حر للاشىء .. أنا محكوم على بأن أكون حرا .. خارجا ، خارجا عن العالم ، خارجا عن الماضى ، خارجا عن ذاتى .. حتى صرت فى المنفى .. منفى الحرية .. » .

ماذا يريد ماتيودى لارو أن يقول لنا ؟ أو بالأحرى ماذا يريد سارتر أن يوضح لنا من مفهومه عن الحرية فى دروبه « **وقف التنفيذ** »؟

ان نظرة متأنية الى هذه الكلمات الصارخة ، لابد أن تتيح لنا لحظة الاصغاء لما يتردد فى جنباتنا من صدى لهذه الصيحات .. ان ضمير سارتر هو ماتيودى لارو في هذا الموقف الحاد . مغمض عينيه عن حريته ، لا يحس بها ، ويظل يبحث ويبحث .. لعله يعثر عليها دون جدوى، لأنها لا وجود لها بدون الرجوع الى ذاته .. فهو الحرية .. الانسان .. هو مبدعها وحافظها. فما الهدف الذى يجب غايه تحقيقه من ورائها ؟ انه لا يدريه .. بل انه لا يستطيع أن يعرف ما الذى يفعله بهذه الحرية الزائدة عن الحد .. حد الاشباع .. هى فائضة عن حاجته ، مع انها نتاج قريحته وصنع يديه .. أيفيض على اخوانه فى الانسانية بهذا القدر الفائض ؟! أيوجد فى العالم انسان لا تزيد حريته عن حاجته ؟! فضلا عن استبعاد واحد منعدم الذات ومن ثم فاقد الحرية !!؟

ان سارتر لا يرى أى داع يبرر البحث عن هدف .. تمنطق به حريتنا ، وتوقف وجودها على توافره نتيجة لها .. **فالأصل فى وجود الانسان هو ان يكون حرا على ممر الحقب واختلاف الأحياز .. ومن ثم فلا قاعدة للحرية غير الانسان ذاته** .. بل هى متنفسه وانطلاقه الى أرحب الآفاق بعيدا عن العالم ، وعن تقاليد الماضى ، وعن خداع الذات ان كان فيها بقايا من ركام الايمان الخاطىء : حتى لو اقتضى الأمر العزلة فى منفى الحرية .

فهل جعل سارتر من الحرية شيئا مجردا ؟ أم أدت به تشاؤميته الى نقيض الحرية فصارت تقوقعا وانطوائية !! ؟ اننا لو تمادينا فى هذه التحليلات لانتهينا الى اعتبار الحرية شيئا مخيفا ثقيل الوطأة .. **لأن القلق المتواصل للعثور على كوة نتنسم فيها رحيق الحرية الوجودية .. يظل يطاردنا حتى تحت أقدام**



إن نعم هو الحلم، ولا هي اليقظة .. وقد آن لنا أن نعرف هل نريد أن نستيقظ أو ننام .

سارتر

سكان الأرض الباحثين عن هذه الكوة نفسها ، وحتما لن نعثر عليها الا بعد أن ينتهى بنا المطاف بعيدا عن الأحياء .. حيث ينتفى الاحساس بالحرية ويناقض مجال ممارستها .

لكن ما يطمئن الغيور على حريته الحقة .. هو أن شخصيات سارتر الروائية ، التى تعبر عن فكرة الحرية .. ليست على شاكلة واحدة .. فهى تارة لا تتعدى مجرد اسم لحالة من الاستقرار والشفافية التى تنبع من الانسان فى حياته السلوكية .. لكنها توهمه بانفصالها عنه .. ويغريه بريقها بالسعى وراءها دون جدوى ـ لأنها تحاوره وتداوره ، فلا يهنأ بالا بهذه الحالة من الاستقرار ، ولا يسعد بتحقيق بغيته .. اللهم الا بلذة السعى الدءوب الى حرية لعوب . وهى تارة أخرى عنصر جوهرى للوجود الانسانى يميزه عما عداه من سائر الموجودات .. وهنا تكون الحرية هى ضرورة الوجود .. وجودنا نحن .

وهى تارة ثالثة معنى ميتافيزيقى يبرر أولية الانسان لا ثانويته ، فيدعم أحقية العمل البشرى فى ابتكار النظم التى تلائمه . وهى عنده فى أحايين أخرى مبرر الالتزام في الأدب .. فتعطى الحق ـ كل الحق ـ للأديب فى تصوير الحياة داخل مجتمعه تصويرا يمتع به قراءه بالرضا أو السخط على حد سواء .

هذا التعدد والتنوع فى فكرة الحرية يرضى الغيور على حريته .. لأن له ـ من البداية ـ حرية اختيار النمط الذى يوافقه ، ولأنه بعد ذلك يشحذ فكره للعمل على استكمال تحرير نفسه ، ولأن سارتر ـ فضلا عن ذلك كله ـ يجند أفكاره عن الحرية طبقا لضرورات مواقف فكره السياسى .. ومن ثم زاوج بين حرية الفرد الباطنة وبين امكان العمل البشرى فى تغيير صورة العالم .. وبالتالى توصل الى تأكيد فكرة حق الانسان فيما يسمى بالعمل الثورى ، بتفجير امكانياته الهائلة وعزمه الأكيد على الفعل الحر .

فماذا فعل سارتر ـ المفكر السياسى ، والمحلل الوجودى لفكرة الحرية ـ حتى يكون منطقيا مع ذاته ، وصادقا مع سلوكه ومواقفه؟؟

لقد كان السائد أن يكون التفكير السياسى مقتصرا على شكل البناء الحاكم فى المجتمع ، ومدى تعبيره واستجابته لرغبات المنتمين الى ذلك المجتمع ، وطريقة تسيده وتوجيهه ، ومن ثم قاس مفكرو السياسة كل شكل من هذه الأشكال بمقاييس أو قوالب تقليدية سائدة .. عمادها المصنفات الاغريقية ، ومستحدثات

الفلسفة فى العصر الوسيط .. وما كانت هذه التقسيمات لغير طبقات تدرجيـــة فى المجتمع الأثينى ، أو طوائف مغلقـــة في غــيرها من المجتمعات .. أما حق الجموع ككل ، **وأما حق الفرد كانسان حر ومحكوم ، وأما أحقية المواطنين بأوطانهم دون غيرهم .. ذلك ما لم نجـــده كأوضح ما يكون الوضوح الا عند مفكرنا السياسى سارتر .. فهو كأديب نجده يصف لنا القضية التى يعرضها وصفا رائعا ، وهو كانسان وجودى يدافع عن قضايا الانسان فى شتى أنحاء العالم دفاعا حارا ، وهو كفيلسوف انسانى يشـــقى نفسه فى ترسيخ مفهوم الحرية فوق أرضـــية الواقع** . حتى يجذبنا الى جانب القضيةلا الى جانبه .. لأنه لا يدع لنا فرصة البحث عنه .. اذ سرعان ما يقفز ليعيش هو بيننا ، بحثا عن محنة أخرى من محن حرية الانسان .

محنتها فى الصين الوطنية واندلاع الثورة الشعبية ، محنتها فى كوريا وتقسيمها الى جنوبية وشمالية ، محنتها فى العدوان الثلاثى على مصر ، محنتها فى القمع الشيوعى لشعب المجر ، محنتها فى تمسك فرنسا باستعمار الجزائر ، محنتها فى محاولة وأد استقلال الكنغو الجـــديد ، ومهزلتها في غزو كوبا ، وما يتهدد فرنسا نفسها من سيطرة حكم ديجول ، ثم كشف العــوامل الخفية وراء جائزة نوبل وأغراضها السياسية..



ب . لومومبا

كل هذه معارك خاضها سارتر باختياره.. بحريته الكاملة .. فهل اختلفت مواقفه فى كل واحدة منها باختلاف الظروف المحيطة بها ؟ أم اختلف تعريفه للحرية مثلما حدث لشخصياته الأدبية الخاضعة لحبكة رواياته ؟! ان منطق الأحداث العالمية وشدها الدائم لاهتمامات كاتبنا الانسانية .. هما اللذان يبرزان مفهوم الحرية السياسية عنده . فها هو يحس بالقلق خوفا على مفهوم الحرية من الخلط والضـــياع .. فيؤكد مرارا أن ((**الحرية واحدة .. لكنها تبدو فى أثواب مختلفة تبعا لاختلاف الظروف ، ومن المسموح به أن نوجه سلفا استجوابا لكل من دافعوا عنها من الفلاسفة .. فبشأن أى موقف مميز مارستم تجربتكم للحرية ؟ .. فى الحق أن مجرد الاحساس بكوننا أحرارا على مستوى الفعل والمشروعات الاجتماعية أو الســـياسية والخلق فى الفنون شيء ، وكوننا نحس بذلك فى عملية الفهم والاكتشاف شيء آخر**)) .

ولما كانت الحرية من حق كل انسان — بل هى الانسان ، وهو صاحب الحق الأوحـــد فى امتلاك نفســه .. أصبح من الطبيعى أن تكون الحرية ، ليست واحـــدة فحسب ، بل كاملة لا تنقصها درجة أو درجات ، ومن ثم فلا تفرقة بين انسان وآخر من حيث الحرية ، ولا تمايز لقوم على قوم في حريتهم ، ولا تفضيل لفئة على فئة على حساب هذه الحرية .

لذلك فان سارتر فى دفاعه عن حرية الانسان فى هذه المواقف السابقة .. يكون متسقا تماما مع نفسه .. فهو الفردى النزعة .. لا يجـد ما يمنعه من التفاني فى تأكيد حرية جموع الشعب الصينى ، وحقها فى الثورة على شيانج كاى شيك ، وحقها فى رفضها التغلغل الأمريكي ، وحقها فى عدم نسيان الاحتلال اليابانى من قبل .

فيتابع جيش الفلاحين الرابض في منشوريا منتظرا اشارة البـدء من قائده ماوتسى تونج ، ويلقى الأضواء على بورجوازيى شنغهاى وبكين الملتفين حول عصبة شيانج كاى شيك ، وتحتضن كلماته رجل الشارع الحائر ببلاهته بين هؤلاء وأولئك ، ثم يفضح حقيقة الأصابع الخفيـــة التى تحرك العصبة الحاكمة من وشـــنطن ، ويشرع فى تبديد الغموض الذى يصاحب كلمة صينى من أذهان مواطنيه الفرنســيين .. ليؤكد لهم أنه انسان كما يجب أن يكون الانسان بخيره وشره وحريتـــه ، وأن ((**البيض المتعفن وزعانف سمك القرش**)) على الرغم من أنهـــا أطعمة غريبة لأن أربعين مليونا من الفرنسيين



تقريبا يجهلون حتى طعمها .. فان هذه الأطعمة « أشد غرابة في الصين ما دام أربعمائة مليون صيني ــ تقريبا ــ لم يذوقوا طعمها قط .. أربعمائة مليون صيني جائعون » .

ومن ثم فانه يستدر عطف مواطنيه عليهم ، ويحفز هممهم ، ويكسب تأييدهم لجيش الفلاحين الهابط من الشمال ثائرا على الكومنتانج .. لأن الثورة من حقه ما دامت حرية الانسان الصيني في يد الآخرين ، وما دام البؤس قد فقد مظهره المثير للفضول في شوارع الصين . ولهذا فان دفاع سارتر عن الحرية هنا مصحوب بملمس مادي .. يتجسم في المستوى الاقتصادي المنحط الذي يعانيه الربعمائة مليون .. لكننا نحس من دفاعه بالقلق وللخوف على هـــذه الحــرية ومصيرها .. من جراء انطلاق غرائز السوقة المنحطة بالسلب والقتــل وانتهاك الأعراض في حالة انهيار حكم الكومنتانج ، ومن جراء ــ وهذا هو الأخطر ــ اسراع البورجوازيين الى دعـوة الشيوعيين .. لأنهم كعادتهم يفضلون أي نظام على غضبة الشعب ضـــمانا لصالح طبقتهم ، ويستطيعون احتضان هذا النظام بما زودوا به من مرونة الالتفاف وامتصـــاص القـــوى .. وها نحن ترن في آذاننا صدى كلماته بعــد انتصار جيش الفلاحين بقيادة ماوتسي تونج .. **« وأولئك الفلاحون ، أهم الذين أخذوا المدينة أم هي المدينة التي ستأخذهم ؟ انهـــم الآن جالسون في وسط الطريق ، وعلى الرصيف ، وفي المكان نفسه الذي كانت جموع تنتظرهم فيه عشية الأمس . ولقد نهضت هذه الجموع ،** واندفعت باتجاههم وأطلت عليهم بقامتها الطويلة ، وأخذت تنظر اليهم . ان المنتصرين عادة يختبئون ليرتاحوا ؛ أما هؤلاء ، فكأنهم لا يكترثون بأن يخيفوا . ومع ذلك ، فانهم هم الذين هزموا جيوش الكومنتانج التي سلحها الأمريكيون ، وهم الذين كبدوا الجيش الياباني الهزيمة . وانهم ليبدون مسحوقين بالأبنية العالية التي تحيط بهم .. لقد انتهت الحــرب ، ويجب كسب السلم » .

ولكن كيف يمكن أن يهنأوا بالسلم داخل الصين دون انتصار القوى الستالينية بالذات على الصعيد العالمي ؟! وكيف تتحقق انتصارات الفلاحين والعمال مع الابقاء على فئران المركب من البورجوازيين ؟! ثم كيف ــ وهذا هو الأهم ــ يجرءوا على الاستكانة لراحة السلم بينما القوى الأمريكية تتهددها بالانتقام في كوريا ، وبينما الاستراتيجية الستالينية تتطلب منهم المبادرة الى مساعدة رفاقهم الهاجمين الكوريين ؟!!

هنا نجد سارتر يشرع قلمه مصورا بحرارة وصدق بشاعة الحرب وأنهار الدم المسفوك وأكوام الأطفال الحيارى بين نيران الشمال والجنوب ، ويكاد يبح صوته من مواصلة الهتاف في مجلته « العصور الحديثة » متسائلا عن مكان الحرية بين هذه الصراعات الوحشية ، ويواصل تساؤله عما اذا كان للحرية أن تهدأ بالا بمجرد فض بكارتها عند خط عرض ٣٨ ؟! ان تاريخ كتابات سارتر عن حرب كوريا يؤكد عدة حقائق هامة ..

أولها .. أن كوريي الشمال ــ وهم أهــل الصناعة ــ هم الذين بدءوا الهجوم متخطين هذا الخط اللعين . خط عرض ٣٨ المذكور .

ثانيها .. ان هذا الخط قد تم عليه الاتفاق في مؤتمر يالتا بين حلفاء الغرب والاتحــاد السوفيتي لتقسيم كوريا الى شمال وجنوب .. لا لشيء الا لتأمين استراتيجية الاتحاد السوفييتي

في عهد ستالين ، ودونما نظر الى أحقية أهل كوريا الوطنيين في ابداء رأيهم في هذا الاتفاق .

وثالثها .. أن جنوب كوريا وراء خط الاتفاق مخالف في طبيعته وامكانياته لشمال كوريا .. فالأول زراعي فقير يتحكم فيه حفنة اقطاعيين على رأسهم سنجمان ري ، والثاني صناعي نشط الى رفع مستواه الاقتصادي وتحقيق الرخاء .

ورابعها .. أن اقطاع الجنوب كان يطمع دائما في السيطرة على ثروة الشمال ، لكنه ما كان ليجرؤ على الافصاح عن ذلك ، وانما كان يضرب على وتر الوحدة الوطنية والتغني بأمجاد الوطن الموحد وبمستقبل الوطن الغني .

وخامسها .. أن سياسيي الجنوب كانوا أكثر حذقا ودربة على أفانين المناورات السياسية من رجالات الشمال .. ومن ثم استطاعوا أن يجروا هؤلاء الى فخ المبادأة بالهجوم .

لكن ألاعيب السياسة ما كانت لتتفق وطبيعة سارتر الانسانية ، خاصة وأن منها ما كان يستتر وراء تمويهات وادعاءات براقة قد تدفع بالكاتب الصادق أن يدافع عنها بحرارة ، ثم يتكشف له أنه انخدع يوما بهذه الأكاذيب المحبوكة .. ولهذا فانه آثر أن يكتب عن «اللايقين» الى أن يتكشف اليقين في يوم ما .. لكن ما لا يمكن الشك في وجوده .. هو أن في كوريا حربا ضروسا ، وأن الانسان الكوري يطحن فيها بين كماشتين لا ترحمانه .. أحداهما يمسك بها سنجمان ري ويشدد على قبضتها ترومان في وشنطن ، والأخرى يمسكها كي ميل سونج بتشجيع من ستالين الذي يمده بمتطوعي الصين من الفلاحين المنتصرين .. وماذا كانت النتيجة ؟ .. العودة ثانية الى هذا الخط العنيد ، ومحاولة تجفيف الدماء من شوارع المدن والعاصمة سيؤول .. وبقي سنجمان ري أمير الاقطاع رئيسا لجمهورية كوريا الجنوبية ، وبقي كي ميل سونج على رأس كوريا الديمقراطية الشعبية في الشمال .. وماذا جنى الانسان الكوري !! لا شيء غير اللايقين الذي أبرزه سارتر مقرونا بحرية هذا الانسان .. « ما عاد عندي شك : أن مجرمي الحرب ، في هذه المسألة الكريهة ، هم اقطاعيو الجنوب وامبرياليو الولايات المتحدة الأمريكية . لكني لا أشك بالمقابل في أن الشمال هو البادىء بالهجوم .. أن مهمة الحزب الشيوعي لم تكن بالسهلة : فلو اعترف بالوقائع ، ولو ليستخلص معناها ، لصاح أعداؤه في كل مكان بأنه انتقل الى كرسي



م . تونج

الاعتراف ، واذا ما أنكرها اكتشف أصدقاؤه الكذبة وابتعدوا عنه . واختار أن ينكر ليحتفظ بالموقف الهجومي .. ففي السياسة لا مفر من دفع الثمن .. لكن الأفكار المغلوطة لا تقل اجراما عن الأفعال الخاطئة .. وهذا ما جعلني لا أومن بشيء البتة ، وسبحت في اللايقين .. لكنني لم أكن أرى غير الكوريين » .

لكننا لم نلبث أن وجدنا سارتر يؤكد — عن يقين — حق شعب الهند الصينية في الاستقلال، وحق المطالبة به ، وحق الكفاح من أجله ان لزم الأمر .. حتى ولو كان قتالا ضد بني جلدته من المغامرين الفرنسيين .. لقد تحمل كل نقد موجه اليه من الحزب الشيوعي الفرنسي حينما وقف في صف المواطن الكوري .. وادان التدخل الستاليني والأمريكي على السواء . وها هو يتلقى طعنات الاستعماريين الفرنسيين ، واتهامهم له بممالأة الشيوعيين الفيتناميين ، وتشكيكهم في وطنيته بطعنه للجيش الفرنسي من الظهر في ميدان القتال الفيتنامي ، أو وهو محاصر في ديان بيان فو .. لكنه لم يكن ليهتم بمثل هذه التخرصات قدر اهتمامه بابراز شناعة هذا الاستعمار وتأثيره على كرامة الانسان وحريته هناك .. لأنه كان يرى العدالة ماثلة في مطالبته بحريته ، ولأنه يرى أن من واجبه أن يلتزم العدل في كتابته . حتى ولو أثرت على « معنويات الجيش أو الأمة ، أو وحدة حزب ، أو شرف الأسرة .. أو ما يسمى بالمقدس » .. ولأنه لم يكن يسلم بما هو سائد في فرنسا من وهم زائف

ترسب فى الأذهان .. « وواجب الوطنى والمواطن والمناضل ان يروج الأكاذيب المفضوحة : ان عليه أن يحتفظ بها على لسانه كما لو أنها قربانة ، لينقلها من ثم الى جاره بتقوى مصطنعة » .

وها هو يواصل رسالته فيبدد فى جرأة عادلة هذه الأوهام ، ويهاجم بعنف قرصنة السويس ، ويندد فى الوقت نفسه بمأساة المجر .. ويفضح قداسة هذه القرابين المتناقلة . ثم يبين الفروق بين هذين الموقفين اللااخلاقيين .. اذ على الرغم من اتفاقهما فى توقيت الحدوث ، وعلى الرغم من تشابههما فى استخدام العنف ، وعلى الرغم من تعبيرهما عن حقيقة الصراع القـــائم بين الشعوب وبين القوى الاستعمارية والرجعية ، وعلى الرغم من اتسامهما بالتهور والتخلى عن القيم الأخلاقية .. فانهما مختلفـان من حيث الظروف والملابســـات ، ومن حيث النتـــائج والنهايات .

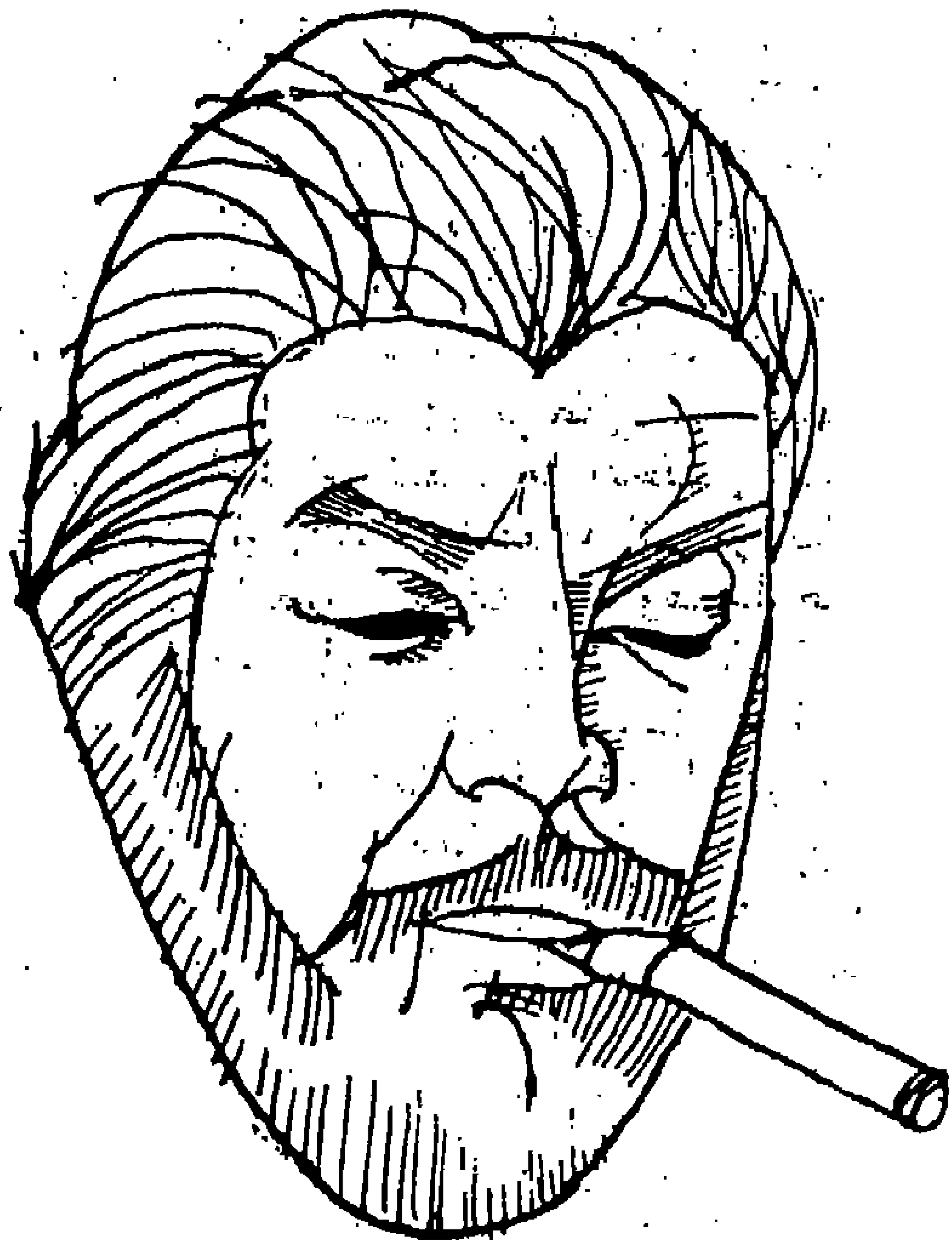
فهجوم الانجليز والفرنسيين والاسرائيليين على السويس .. قد أعدت له العدة منذ بضعة أشهر ، أى أنه أمر ثبت بالدليل القاطع انه مدبر ، وأن غباء سياسييهم هو الذى أوهمهم بامكان استغلال حرج الاتحاد السوفييتى فى المجر .. فعجلوا بانزال قواتهم فى بورسعيد وكان مبعث هذا الغباء أنهم لم يكونوا ليدركوا الدفعة القوية التى تزود بها الشعب المصرى والثقـــة التى استعادها لنفسه بعد ثورة ٢٣ يوليو ، لا لعدم فهمهم ــ كما يظن سارتر . ان الاتحاد السوفييتى يملك أقوى جيش فى العالم .. ذلك لاننا كشعب مصرى عانى من الاحتلال البريطانى ، وبذل غاية جهده لاجلاء جيشه من ارض الوطن ، ما كنا لنرضى أن نستقدم جيشا آخر مكانه .. حتى ولو كان لنجدتنا .. وخاصة أنه لم يكن قد مضى على جلاء آخر جندى بريطانى من مصر غير قليل .. فابتهاج شعب ما بتحقيق انتصـــار وطنى بعد طول كفاح يدفع به الى مواصلة نفض الغبار عنه ليصون بريقه .. وهـذا هو الذى جعل الفلاحين فى مصر يلتفون حـــول ثورتهم المنتصرة ، ويذودون عن انجـــازاتها الفتيـــة المستهدفة تحقيق آمالهم فى رفع المستوى وزيادة الدخول ، واظن أن هذا هو الذى يفضح حقيقة جى موليه دعى الاشتراكية والمشارك فى مؤامرة العدوان باسم فرنسا ، كذلك أظن أن هذا هو التفسير الذى يتفق مع منطق **سارتر نفســـه حين يقول « ثمة دعاية ماكرة تهمس باستمرار فى آذاننا « ناصر الدكتاتور ! ناصر الدكتاتور ! » لتقنعنا باننا نحرر مصر من طاغية . هيا كفاكم ! فطائراتنا قد ألقت قنابلها على فلاحين بائسين تتأكلهم مجاعة مزمنة . وان ناصر ، بتأميمـه القناة ، انما كان يلبى الارادة الشعبية : فبهذه الموارد الجديدة سيستطيع أن يبنى سدا ، وأن يروى ويزيد مردود الأرض المصرية . أما موليه فقد أسقط الصاعقة ، باسم « الشركة » على رؤوس الفلاحين السفهاء : ألا فليفطسوا بؤسا بشرط أن يقبض مساهمو السويس أرباحهم »**.
لذا فان موقف الفلاحين المصريين فى مقاومتهم لهذا العدوان موقف الاعتماد على النفس بالدرجة الأولى ، فان حاولنا أن نجسد هـــذه النفس المعتمد عليها .. فهى الثورة المصرية وثوارها .
ولهذا فان سارتر فى تأييده لنا يواصل دفاعه عن حرية الانسان فى التعبير عن ارادته ، وحريته فى تحرير امكانياته واختيار السبل الملائمة له فى استغلالها ، وهو فى هـــذا التأييد يرفض العدوان ، ينفى مشروعيته ويؤكد همجيته .. لأنه يتعارض وعدالة حرية الانسان ، وهو ايضا فى تأييده لنا لا يفوته أن يوجه اللوم بل النقـد لموقف هذا الاشتراكى جى موليه .. فيخلع عنه صفة الاشتراكية .. لأنه خائن لها .. خائن لحلفائه من الاشتراكيين ، وخائن لناخبيه الذين أوصلوه الى السلطة بعد أن وعـدهم بتحقيق السلام ، وخائن لجميع الفرنسيين لأنه سفك دم الجنود وخرب الاقتصاد الفرنسى وعـــزل فرنسا عن الأمم المتحدة من أجل لاشىء .. بل من جراء الكشف عن وجه بشع من فرنســـا للجميع .. « **وجه القسوة تجاه الضعفاء ووجه الجبن تجاه الأقوياء** » .

أما الردع السوفييتى للعصيان المجرى .. فكان اجراءا سريعا لثورة مفاجئة ، وهو استجابة اخلاقية لضرورة مذهبية ، وهو تلبية لرغبـــة رئيس وزراء المجر فى انقاذ الحـــزب الشيوعى المجرى من الانهيار .. ثم هو فضلا عن هذا وذاك دفاع استراتيجى عن سلامة الجـــدار الواقى للحدود السوفييتية ، أو ما تحتمه قواعد دفاع حلف وارسو فيما بعد .

لكن ما حدث من تصرفات ردع قاسية لا يمكن أن تبررها هذه التعللات ، فضلا عن الاشتراكية كمرجع مطلق لتقييم اى مشروع من المشروعات السياسية فى اية دولة اشتراكية .. لابد وان تدين كل عمل يمنع الانسان من صنع نفســـه وتخطيط مســـتقبله ، كذلك فان المنظـــورات السياسية التى مهدت لهذه الأحداث وصاحبتها بعدئذ .. تهيىء الأذهان للتعاطف مع الثـــوار الوطنيين أو المتمردين الفاشيين على حد قول بولجانين .

فالحكومة النظامية التى تعجز عن اخمـــاد تمرد بعد أن استقرت فى الحكم اثنتى عشرة سنة .. فتطلب الغوث من الاتحاد السوفييتى .. لابد وأنها بلغت من الضعف قدرا يجعلها تستأهل أن تطحن مع الثوار العزل من السلاح تحت دبابات زوكوف القادمة . وحكومة شعبية تفشل فى انجاز المشروعات العمالية وفى تحقيق الشخصية المستقلة للمجر ، والتى استطاع أن يحققهــا جومولكا لبولندا بجوارهم ، لابد وأنها قد بلغت من الضعف أمرا جعلها فى عزلة عن تطلعــات الشعب القوى . وألفان من المهاجرين المجريين الذين ثبت تسللهم عائدين من النمسا .. لم تكن تكفى أسلحتهم للصمود أمام الجيش الأحمر . والدقة فى ضبط الأسلحة ومصـادرتها لدى الأفراد .. الى درجة مصادرة البندقية العتيقة لدى جنرال مجرى بلغ الخامسة والسبعين .. تعطينا صورة لمدى الحرص على تجريد المواطنين من كل سلاح . كذلك فان نداءات الكاردينال مندزنتى المحرضة من الاذاعات السريعة ، لم تكن لتجد الآذان المتدينة التى تصغى اليهـا . معنى هذا كله أن الثورة المجرية نبعت أصلا من الشعب نفسه .. بكل فئاته واتجـاهاته .. عمالا وفلاحين .. شيوعيين قبل غير الشيوعيين ، من الشعب بكل نواحى ضعفه وقوته .. المتمثل فى افتقاده للسلاح واستغلال اليمينيين الفاشيين لثورته ، وقوته المتمثلة فى اصراره مهما ضحى بآلاف القتلى .. فان كان رئيس وزرائهم السابق ناجى قد فشل ، وان كان رئيسهم الحالى وقتذاك كادار قد تخاذل وضعف ، وان كان جيرويه هو الحاكم الحقيقى الذى أعاد ناجى واسـتدعى قوات الجيش الأحمر ، فان قوى الشـعب لم تتخـاذل ولم تتنازل .. فقـابلت الدبابات بصدورها .. وسقط شيوعيون مجريون صرعى بقنابل شيوعيين سوفييت .. لأن الشـعب المجرى كان من حقه أن يطالب بحريته ، وهو حر فى اختيار أفضل السبل لتحقيقها ، وهو وحده الذى يحدد لنفسه طريق التقدم وحماية أسس الاشتراكية ، ومن ثم قطع الطريق على محاولة يمينية لاستعادة أى قدر من السلطان .. لذلك فان سارتر قد علق على كل تلك الأحداث بسطور متسائلا .. **« هل كان الاتحـــاد السوفييتى سيشهد ، عاجزا ، انسحاق القوى اليسارية ؟ ولماذا ؟ اما كان يستطيع أن يساعدها ؟ أن يقبل بتقديم معونة غذائية لحكومة تمثل الشيوعيين بنسبة كبيرة ؟ لا فائدة ترجى من ايقاف التطور الحر لبلد من البلدان بالقوة ! فعليه وحده تقع مهمة التغلب على تناقضاته . لكن سـيقال : والمهاجرون ؟ والفدائيون ؟ والغرب ؟ كفى ! ان الاتحاد السوفييتى قد سحق المقاومة المجرية ولم يتحرك بلد من بلدان الغرب »** . وكان هذا وجها من وجوه الاقتناع بحتمية الصراع العالمى .. لكنه لم يكن بين القوى الاشتراكية والامبريالية ، بل ـ وهو الشىء المؤسف ـ بين القوى الاشتراكية ذاتها ، الأمر الذى كان يتهددها بالتفكك ، ومن ثم الانهيار الذى يفتح ثغرة لقوى الرجعية وأعوان الغرب كى تتسلل منها مستعيدة ما فقدته من مناطق نفوذ .. وفى كلتا الحالتين يدور البحث عن الحرية فوق الأراضى الضائعة أو داخـل الثغرات المفتوحة .. وفى كل الأجـوال يدفع الانسان الثمن الغالى .. أعصابه ودمه ان لم يكن اقتلاه .

فما هو هذا النوع من الحرية الذى ضحى الانسان من أجله فى الجزائر بدم مليون قتيل أو شهيد ؟! .. من العجيب أن يسميها سارتر بحرية الحياة نفسها .. والموقف هنـا أكثر حساسية بالنسبة لفرنسا .. فقد كانت الجزائر معتبرة كامتداد طبيعى لها من وجهـة نظر الاستعماريين والعسكريين الفرنسيين ، وكانت تعتبر الحصن الطبيعى لحماية الوطن الأم من الانهيار ، وقد اعتبرت فى البداية مستعمرة لاسكان الجنود المسرحين المنتمين الى الجيش الافريقى ، ثم اعتبرت ملجأ لأفقر فلاحى فرنسا وأسبانيا كى يشيدوا فيها القرى حـول مدن


١ . جيفارا

الجزائر وقسطنطينة ووهران ، وفى نهاية الامر صارت محطا للعمال العاطلين الذين يسببون القلاقل فى فرنسا .. الى أن فضلت الرأسمالية ان يكون لها الحظ الأوفر فى استعمارها فأنشأت شركات التسليف العقارى والنقليات البحرية البخارية ، على اساس أن رءوس أموالها لن تقيم صناعات فى الجزائر ، وانما اتحادا جمركيا يؤمن احتكار السوق الجزائرية للصناعة الفرنسية التى لا تلقى رواجا فى السوق العالمية بسبب ارتفاع أسعارها ، وعلى أساس تجميع الأملاك العقارية الأوروبية تجميعا تدريجيا على حساب الأملاك الجزائرية أيضا .. **ومن ثم تحولت غالبية الشعب الجزائرى الى بروليتاريا زراعية ضخمة ، تنتج للسوق الفرنسية ما تتطلبه ، وهذه السوق تحتاج الكروم لصناعة الخمور.. فلابد أن تتوقف زراعة الحبوب غذاء الجزائريين لتحل محلها تلك الزراعة المشبعة لحاجة المستعمر .. وعم البؤس عامة الشعب العامل ، واضطر البعض الى الهجرة وراء الأعمال الضئيلة فى فرنسا ، وارتفعت همسات التململ .. منبهة الى هذا الخراب ، مما دفع بغباء المستعمر الى الاعتقاد فى الاصلاح مبتدئا بالاقتصاد .. لكن سارتر يرد على هذا الغباء بقوله .. ((نعم .. ان الفلاح يموت جوعا ، نعم انه بحاجة الى كل شىء : الى الأرض والعمل والعلم ، نعم أن الأمراض ترهقه ، نعم ان حالة الجزائر الراهنة تشبه أسوا ألوان البؤس فى الشرق الأقصى . ومع ذلك فيستحيل البدء بالتغيرات الاقتصادية ، لأن بؤس الجزائريين ويأسهم هما النتيجة المباشرة الضرورية للاستعمار ، ولأنه لا يمكن ازالتها اطلاقا مادام الاستعمار قائما .)) .**

ان حساسية الموقف لم تمنع سارتر من أن يقف فى صف الحق ، ويجاهر بالنقد ، ويعلن الحل العدل . ان الحرية هنا هى الحق المشروع للجزائريين ، فان تحايل المستعمرون بأنصاف الحلول ، واذا تردد رجال الأحزاب بين الاعتراف بالحقيقة وبين مستقبلهم السياسى . فلن يحقق لفرنسا مغنما .. لأن الحقيقة لا تنتهى الى مالا نهاية ، والحرية لا تجزأ ، والتاريخ لا يتراجع .. فالاستعمار فى طريقه الى الزوال .. ومن ثم فان جراة سارتر على مواجهة مواطنيه بالحقيقة ، وتحذيره للسياسيين من مغبة التردد والمناورة ، وتبصيره لهم بالخسران حتى من الناحية الاقتصادية وبهظ تكاليف الابقاء على الجزائر مستعمرة فرنسية .. جعلته يأسى لهؤلاء السياسيين – ادعياء المبادىء – تخاذلهم وخضوعهم لرغبات عتاة الاستعماريين فى الجيش السرى ، ويتحرج من عدم الابتهاج بعقد معاهدة ايفيان التى حققت استقلال الجزائر .. حتى ولو أن الفضل في عقدها يرجع للجنرال ديجول !!

والواقع أن موقف سارتر من ديجول وجمهوريته الخامسة يحتاج الى نظر .. ففرنسا التى يشبهها سارتر – طوال حرب الجزائر ذات السبع سنوات – ((بالكلب المجنون يجر آنيه فى ذنبه ويزداد كل يوم ذعرا من ضجيجها)) ، هى نفسها ذلك الكلب الذى وضع فى رقبته أكثر من سلسلة لقيادته فى شتى الاتجاهات .. حتى كاد الكلب ان يختنق. فان استطاع ديجول أن يعرف موطن الداء ، ويحل رباط الاناء من ذنب الكلب .. لم يعد ثمة سبب خلقى لهذا الجنون ، واذا ما بقى شىء من فوضى هذا الجنون .. يصبح من المؤكد أنه من هذه الأطواق متعددة التجاذبات.. لأن سلاسلها تظل تصلصل فىأذنيه .. هنا يصح أن نهمس قائلين ان الحرية لا تستقيم مع أطواق الأحزاب التى تتخم فرنسا ، وان الحرية المطلقة لابد وأن تقف عند حد الانقاذ من الضياع. وهذا ما استطاع ان يقوم ديجول به .. فالجمهورية الرابعة التى تلقفت فرنسا بعد الحرب العالمية الأخيرة لم تثبت جدارتها لحل مشكلات ما بعد الحرب داخليا وخارجيا ، ولم تستطع أن تتطور مع مقتضيات قلب القرن العشرين ، ولم تتمكن من التحرر من القيود التى كانت قد أضعفت مقاومتها من قبل أمام زحف الألمان فانهارت تماما .. وما هذه القيود غير تشتتات الأحزاب وتباعد عقائدياتها ، واختلاف مصادر التوجيه وتصارع القوى فى كل حزب على حدة ، ثم ما انتاب فرنسا من هستيريا الاضرابات العمالية بعد الحرب.. الأمر الذى شل الانتاج وهدد الاقتصاد بالانهيار، وصار الفرنك الفرنسى مثارا لفقدان الثقة فى انجاز أى مشروع .. فانطبع كل ذلك على أجهزة الحكم ، وصار الجميع يعارض الجميع .. حتى أن أية وزارة لم تكن لتستقر فى الحكم أكثر من بضعة شهور لتحل محلها أخرى .. والملاحظ أن كل واحدة من هذه الوزارات ما تحطمت الا على صخرة حرية المستعمرات التى ان لم تكن ترضاها لها ، فهى تجبن عن المصارحة بموقفها .. ومن ثم فقد كان سقوط كل وزارة معناه اضافة قيد جديد الى القيود المعوقة للحرية .. وهنا يكون موقف ديجول هو موقف المخلص لفرنسا من ورطتها فى معاداة

الحـــرية أو تحرير الشعوب ، واذا ما اختاره الشعب الفرنسى على رأس الجمهورية الخامسة. فما ذلك الا تعبير صادق عن حـرية الجمـوع فى انتخاب من تشاء .. ولا معنى بعدئذ لذكر شيء عن اصرار العسكريين الفرنسيين على تولية ديجول .. مادامت الكلمة الأخيرة هى للشعب، ومادام مدلول الحــرية قد تحقق فى الحفظ والصون بدون هبوط «المظليين بقيادة ماسو».. لذلك فان سارتر حين يقول « اننا لا يمكن أن ننقذ بلدا من عجزه بأن نمنح رجلا واحدا القدرة الكلية ، والطريقة الوحيدة .. هى أن ننسحب نحن أنفسنا من عجزنا ، وان نتبنى برنامجا ، وتحالفا بين الأحزاب » يدور في حلقة مفـرغة ، لأن فرنسا لم تكن خالية من البرامج والترتيبات، وكم من تحالفات قد حدثت بين الأحـــزاب دون جدوى .. فهل هناك تعارض بين الرجل الواحد والبرنامج البناء !! اننى أجد نفسى أجيب باجابة سارتر نفسه « **ان نعم هو الحلم ؛ ولا هى اليقظة . وقد آن لنا أن نعـــرف هل نريد أن نستيقظ أو ننام** » .

ان سارتر يواصل يقظته ، فيتناول أحداث العالم منبها الانسان فى كوبا وفى الكونغو الى حقيقة التشكيل الاستعمارى الجديد ، فلا يمكن فصل قضية كوبا عن أحداث أمريكا اللاتينية واضطراباتها العديدة ، التى لا تنم عن شيء بقدر ما تكشف عن محاولات الاتيان بحكام يمثلون مصالح الولايات المتحدة الأمريكية .. وهى محاولات لا تنتهى ما دامت قوى البروليتاريا الزراعية فى حالة تيقظ دائم لهذه المحاولات التى تعتمـــد فى الغالب على عناصر عسكرية ، ومن ثم فان التقاتل بين هذه القوى لن يخمـد ما دام الاستعمار يرفض التسليم باستـــقلال الشعوب .. ولهذا فان كاسترو فى كوبا هو امتداد لزعيمهم مارتى الذى مات قبل أن يشهد استقلال كوبا عن أسبانيا فى القرن الماضى ، وهو تجسيد لأمل الشعوب الكادحة فى حقول الفاكهة والقصب ، لذلك فان الاستعمار الجديد لم يستطع أن يمتص كاســـترو الى جانبه ، فيكون باتيستا آخر يدين للولايات المتحـــدة بالولاء والطاعة .. فهو قد اعتمد منذ البـــدء على القاعدة العريضة الأصيلة فى كفاحه .. قاعدة فلاحى حقول قصب السكر ، وهو على الرغم من انتمائه الى طبقة متوسطة تعتمـــد عليها الأساليب الاستعمارية الجديدة ، فانه قطع روابطه بها تماما وعاش فى المعسكرات الطبيعيـــة لجيش التحرير .. فى حقول وتلال كوبا ، فعندما تسفر الولايات المتحدة عن وجهها بحملتها الفاشلة على خليج الخنازير ، يكون فشلها نتيجة حتمية لاعتمادها على فئة من المنفيين ، الذين قطعوا صلتهم ببنى جلدتهم الممارسين للحياة والكدح داخل كوبا ، والذين اعتادوا على حياة المنفى فى كنف الرفاهة الأمريكية. ويكون نجاح كاسترو طبيعيا نظرا لالتحامه بحاجات الجماهير واستناده اليهم فى الدفاع عن لقمة العيش أو الســـكر كمحصول رئيسى .. ولهذا فان سارتر لا يجد غرابة فى أن يعلن كاسترو عن نفسه بأنه شيوعى ماركسى .. لأنه وجد ضرورة الحل الاقتصادى أو الاستقلال الاقتصادى كقاعدة أساسية لكل تنظيم سياسى هى الالزام لوطنه كوبا ، بل يرى سارتر أن نجاحه كان نتيجة لهذا الاعلان .. لأنه كان مستقيما مع نفسه ومع طبيعة الأحوال .

أما على الضفة الشرقية للأطلسى حيث تربض افريقية بدولها حديثة الاستقلال .. وبمشكلات ما بعد الاستقلال ، وما قد تكشفه هذه المشكلات من حقيقة هذا الاستقلال الجـــديد ونوعه ، وما يستتبع ذلك من أحداث واضطرابات .. فكان من أبرزها أحداث الكونغو التى تناولها **سارتر بالتحليل مبرزا دور باتريس لومومبا ومأساة فقدانه .. فهو « لـم يكن ، وما كان يستطيع أن يكون ، بطل الجامعة الافريقية .. فكان شهيدها ، وقد ألقى تاريخه النور ، أمام الجميع ، على الرابطة العميقـــة للاســـتقلال والوحدة .. ولقد فهمت الأمم الافريقية .. أن الوحدة هى الحـــرب ، وتحت تأثير الجزائر** ،

يزداد البعض فهما بانها هي أيضـــا الثورة الاشتراكية)) .

فلماذا لم يستطع لومومبا ان يكون بطـــل الجامعة الافريقية ، ولماذا فشل الشهيد على الرغم من كفاءته واخلاصه وتعدد مواهبه ؟! انه قد حمل على كاهله مهمة الاحتفاظ باستقلال الكونغو ووحدته ، وأخـــذ على عاتقـــه مطاردة الاستعمار عند كل محاولة منه لتقمص شخص جديد أو التستر وراء بدعة من نظام .. لكنه كان يثق ثقة لا تتزعزع بالانسان .. باخلاصه ، بمعقوليته ، بفاعليته .. الانســـان المطلق .. فكانت ثقته سببا في ضياعه وعظمته معا .. كان يأتي لأحد وزرائه الذي اشيع عنه خيانته ، ويقدم له الوثائق والتقارير التي تدينه ويسأله « هل أنت خائن ؟ انظر في عيني وأجب ! » .. ومحترف الخيانة لا تهمه مثل هذه الانسانيات أو النظر الى اعماق الانسان . ثم ان لومومبا كان دائم القول « ليس لنا اختيار سياسي » بمعنى أنه لابد من القضاء على الاستعمار السياسي فقط أو ربما القضاء عليه أولا .. وفي هـــذا تجاهل للواقع وحقيقة الأهداف الاستعمارية الاقتصادية والاجتماعية .. فليس الأمر استقلالا ومركزية فقط . فهل تتحقق المركزية ووحدة المقاطعات عن غير طريق القاعدة الشعبية !! هذا ما لم يتبين لومومبا حقيقته الا قـــرب فوات الأوان . فهو بحكم تربيته الدينية الكاثوليكية ، وهو بحكم انتمائه الى فئات المتعلمين في بلجيكا للعمل في شركاتها بالكونغو .. ومن ثم انغماسه في الطبقة البرجوازية ، وهو بحكم تناقض هذه الطبقة من الداخل وتناقضها مع الكونغوليين البروليتاريين ، وهو بحكم الواقع السياسي الذي يعبر عنه وجود حركة الأباكو الانفصــــالية .. ووجود الاتجاه الكانجي للانفصال .. ووجـــود سياسيين غامضين مثـــل چوزيف ايليســو ، وكازافوبو ، وتشومبي .. وكلهم في الامكان ان يكونوا مطية للاستعمار الجديد .. دفعه كل هذا الى تكوين « الحركة الوطنية الكونغولية » ، ودفعه الى جعلها اساسا لمبدأ الحزب الواحد .. لكنه حزب جامعيين .. حــــزب سياسيين .. أو بالأصح حزب القادمين من ابناء الكنغو بالثقافة البلچيكية .. ومن ثم لم يكن حزبا جماهيريا .. وهنا كان خطأ لومومبا . لذافانه حين تنبه أخيرا الى ضرورة الاعتماد على هؤلاء كان أعوانه في الحزب أسبق منه في القضاء عليه ، فاتهمـوه بالشيوعية بدون أن يعلنها .. وانما لمجرد طلبه العون من كل دول العالم فأمده الاتحـــــاد السوفييتي بالطائرات .. وكانت المأساة بالاعتقال ثم بالاغتيال غدرا .. ولهذا فان سارتر حين يعيب عليه أنه تجاهل العامل الاقتصادي والقوى العاملة .. قد نسي القوى الأخرى التي كانت تصارعه .. فلم تكتف بالقضاء على حريته ، بل قضت على حياته ، وهددت مستقبل الكونغو بالضياع .

وبعد .. فان هذه المواقف التي عاشها أديبنا الفيلسوف ، فوهب قلمه للدفاع عن حـــرية الانسان في كل بقاع العالم .. وخاصة منذ بداية الحرب العالمية .. لتضيف الى أعماله الفكرية فاعلية في الوجود السياسي للانسان ، وتبريزا نابضا لأحقية الانسان المعايش لواقعه ، المكتوى بنار الاستعمار القديم والجديد ، المنتج الحقيقي لامكانيات التقدم .. ومن ثم يقدم لهذا الانسان مشروعية وجوده وحريته .. فهل نعتبر سارتر عدوا للاستعمار ام عدوا لكل الاطارات العقائدية التي تحد من حرية الانسان ؟! أظن أنه عـــدو لكل المهددات التي تنقص أي قدر من كرامته الانسانية .. وهذا ما يفسر تقلباته ازاء أشكال الحكم اذا ما ارتكبت شيئا من هذه الآثام .. فاذا ما تبلور كل هذا في رفضه لجائزة نوبل ، وتوجيهه النقد للهيئة المشرفة عليها ، واتهامها بأنها « صارت قيدا جديدا من قيود حـــرية الفكر . » .. ندرك القوة الكامنة في هـــذا الموقف ، والتي جعلت هذه الهيئة تقدم جائزتها في العام التالي للرفض الى الأديب الشـــيوعي شولوخوف ؟

جمال بدران

قصة النزاع

نص

أن الثقافة
لا تنقد شيئا
ولا شخصا
انها لا تبرر
ولكنها نتاج
الانسان

ـ سارتر ـ

دكتور عبد الغفار مكاوى

عندما ظهر كتاب « المتمرد » لألبير كامى فى سنة ١٩٥١ استقبله معظم النقاد بالحفاوة والتقدير ، واعتبروه من أهم الأحداث الأدبية والفكرية فى فرنسا وفى أوروبا بوجه عام . **وتعددت الآراء حول هذا الكتاب الذى يعالج قضية الثورة فى الحيـاة الغربية منذ ثورة العبيد بقيادة سبارتاكوس على سلطان روما حتى الثورة الماركسية الكبرى ، ويكشف عن مدى اخلاصها لطبيعة الانسان وكرامته ، أو انحرافها عن مبادىء التواضع والاعتدال وسقوطها فى مأساة القتل والجريمة .** قال عنه البعض انه كتاب لم يظهر له مثيل منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ووصفوه بأنه أحد الكتب الأساسية التى تسجل بنبلها وانسانيتها بداية عهد جديد . وكان هناك اتفاق يشبه الاجماع على أنه ـ من الناحية الأدبية على الأقل ـ قد نجح نجاحا تاما . **فلم يبق هناك احد لم يتأثر بسمو عبارته تأثره بسمو تفكيره** ، ولم يختلف أحد من أصحاب اليمين أو اليسار على أسلوبه القوى الحساس الذى يكاد فى جماله وشجاعته ألا يكون قد جرى على قلم كاتب أوربى بعد نيتشه .

غير أن هناك كاتبا خرج على هذا الاجماع ، وراح يحمل على الكتاب وصاحبه حملة شديدة كانت سببا فى نزاع مؤسف أدى الى القطيعة بين اثنين من أعظم المفكرين فى عصرنا الحديث . فقد كان هذا الكاتب هو **« فرنسيس جانسون »** ، مساعد سارتر فى تحرير مجلته **« العصور الحديثة »** وأحد النقاد والمفكرين اليساريين . لقد استفز كامى استفزازا جعله يرد عليه بلهجة غاضبة لا تخلو من التعالى والكبرياء ، مما حمل سارتر على الاجابة على هذا الرد فى لهجة أشد غضبا وقسوة . ومع أن الحساسية الشديدة للنقد كانت من أقوى الأسباب التى زادت من حدة هذا الخلاف ، فاننا نستطيع اليوم بعد اربعة عشر عاما من وقوعه أن ننظر اليه نظرة هادئة تبعد عنه العوامل الذاتية المسرفة ، **وتوضح كيف انه لم يكن فى الواقع مجرد خلاف بين شخصيتين كبيرتين ، بل شيئا ينبع من صميم العصر الذى نعيش فيه ولا يزال يشغله ويعذبه الى اليوم .**

التمرد والفن

قد يبدأ جانسون فيسأل هذا السؤال : هل يجوز لكتاب يعالج قضايا ينقسم حولها النـاس وقد يقتتلون من أجلها أن يكتب بمثل هذا الأسلوب الجميل ، أو يبلغ هذه الدرجة من سمو اللغة ونبلها وتعاليها ؟ ان كامى نفسه يرفض الفنان الشكلى كما يرفض الفنان الواقعى . فهو فى الفصول الذى وضعه عن **« التمرد والفن »** يدين الاثنين معا ، ويقول ان عيب الأول أن الشكل فى أعماله يغرق المضمون ، كما يأخذ على الثانى أن المضمون عنده يطغى على الشكل . كلاهما يبحث عن الوحدة حيث لا مكان لها ، فاذا ظن انه وصل اليها لم تكن سوى وحدة خادعة

بين سارتر وكامي



Histoire du conflit Sartre-Camus

ومخدوعة . اذا طبقنا هـــذا على أسلوب كامي وجدناه قد اغرق فى الشكلية على حساب الروح الموضوعية التى يحتمها مضمون يتناول مسائل الثورة والتاريخ ، واسرف فى الاهتمام بالأسلوب الى حد وصل فيه الي التطرف الذى وضع كتابه لادانته . لقـد قال فى حديثه عن الأسلوب ((**عندما يبالغ الكاتب فى الاهتمام بالأسلوب والتظاهر به ، يصبح عمله حنينا خالصا ، وتصبح الوحدة التى يحاول اقتحامها شيئا غريبا على الواقع**)) . فهل ينطبق هــذا القول على أحد كما ينطبق عليه ؟ ان الكتاب كله صرخة احتجاج على التطرف والظلم والتنكر للانسانية الحقة ، ولكنه ، على حد قول الناقد ، احتجاج مفرط فى جماله وجلاله وثقته فى نفسه ، مبالغ فى دقته وكماله وتعاليه .

ويعود الناقد الى انتاج كامي السابق على ((**المتمرد**)) ليحلله من وجهة النظر هذه . فقد كانت روايته الوباء ((تأريخا متعاليا)) لمرض الطاعون الذى داهم مدينـــة وهـــران الجزائرية . وهى فى ذلك تختلف عن روايتـــه الأخرى ((**الغريب**)) فى أن مرسو بطل هـــذه الرواية الأخيرة يرى العالم من وجهة نظر الذات الواقعية الوحيدة التى تجد نفسها غريبة بين ذوات أخرى واقعية ، فى حين أن مؤرخ الوباء ينظر الى الأحداث التى تقع فى المدينة من عل ، ويكتفى بتأمل الموقف من خارجه . ولذلك فان الوباء لا تمثل تحولا فى تفـكير كامي ، بل تتابع المرحلة التى يعبر عنهـا كتابه الفلسفى ((**أسطورة سيزيف**)) . فقد تعلمنا من هـــذا الكتاب كيف نحافظ على العبث أو المحال ، ونتمسك بالرهان المرق العجيب معه . عندئذ يحتل الجسد ، والحنان ، والخلق ، والفعل ، والنبل الانسانى مكانه فى هذا العالم الخالى من المعنى . كانت كرامة الانسان تتمثل عند سيزيف فى التمرد العنيد على قدره ، والاصرار على مجهود يعلم أنه عقيم . وكان عليه أن يقتدى بهذا البطل الاغريقى فينتقل باستمرار من فعل الى فعل ، ويواجه العالم ويستزيد من الحيـاة بقدر ما يستطيع ، ويستنفد طاقاته فى سبيل لا شئ ، ويفقد الأمل فى ادراك معنى الوجود ، ويتجرد من كل الأوهام التى تعده بالخلاص . وهـــكذا قدمت أسطورة سيزيف

صورة منطقية أو منهجية لسلوك ((**الغريب**)) غير المنطقى **ولا المعقول** ، ووضعت الانســـــان أمام قدره الظالم غير **المفهوم** ، وعلمته أن الانســـــان غريب أمام نفسه وأمام **العالم** ، وأن واجبه وكرامته معا فى احتمال هذا الوجود **العبثى وتحديه** . ثم جاءت ((**الوباء**)) فعبرت عن هــذه المعانى كلها على نطاق أوسع . فلم يعد الأمر هنا يتعلق **بمصير فرد واحـــد** ، بل بمصير مدينة وقعت فريســة للطاعون وكتب عليها أن تحيا فى حالة حصار . ولذلك جاءت الرواية ((**ميتافيزيقيــة**)) واستحقت أن تسمى ((**بالقدر الانسانى**)) . فالمشهد الحقيقى الذى تدور أحداثها على مسرحه هو العالم كله لا مدينة وهران وحدها ، وشخصياتها تعبر عن البشر جميعا لا عن رجال هذه المدينة ونسائها فحسب ، والوباء الذى تروى قصته ليس هو الطاعون بل الشر المطلق الذى يرزح بثقله على كل وجود واع . غير أن هذا التشابه بين الموقفين كان فى الحقيقــة نوعا من الخطأ الذى يتحمل المؤلف وزره ، لأن الانتقال مستحيل من أحدهما الى الآخر ، والصلة مقطوعة بين الوباء الذى يؤرخ له عقل خالص وبين القـــدر الانسانى الذى يحياه أناس واقعيون . ولعل أسلوب كامى هو الذى كان مسئولا الى حد كبير عن هذا الخطأ أو عن هذا الوهم . **فقد لجأ الى أسلوب الرواية الذى يتميز بالتعالى والبرود ، ويتأمل الموقف ولا يعيش فيه** . ذلك لأن صراع البشر مع فيران الأرض لا يمكن أن يكون خاليا من المعنى الا اذا نظرت اليه من أعلى ، أما اذا عشت بينهم ووصفته من الداخل فستجد أن كل واحد فيهم يضفى على حياته معنى من المعانى . لأن مجرد الحياة فى ذاتها لابد أن ينطوى على المعنى ، فاذا قررت أنها خالية من كل معنى فعليك عندئذ أن تضع لها حدا ، لأن المنتحر هو وحـــده الذى يقرر ألا يقرر شيئا ..

كان كامى أذن يعيش فى تناقض مستمر لم ينكره لحظة واحدة من حياته . فهذا العقل الذى يحب الوضوح ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجدت أنها تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذاب البشر ، حتى اعتقدت أن الانسان قد حكم عليه ظلما بأن يعيش ، وهو الكائن العاقل ، فى عالم غير معقول : وأن ينشــــد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب . وهو لذلك لا يملك ازاء هـــذا ((**الظلم الميتافيزيقى**)) ســـوى أن يقــابله ((**بالشرف الميتافيزيقى**)) الذى يمكنه من الصمود لعبثية العالم ، والتمرد عليها كذلك تمردا عبثيا . كذلك يفعل الدكتور ((**ريو**)) بطل الوباء الذى يتحدي المرض ويحاول أن ينتزع من بين مخالبــه أكبر عــــدد من الأحيــاء ، وان كان يؤمن مع ذلك أن كفاحه عقيم ، وأن الوباء لابد أن ينتصر عليه فى النهاية .

حاول كامى اذن فى أســطورة سيزيف أن يثبت وجود العبث أو المحال ويثبت معــه أن الوعى به لا يؤدى الى الانتحار بل الى التمرد . ثم عكف سنوات عديدة على وضع ((**مقالة**)) عن التمرد الذى ينتقل فيــــه من الفــرد الى المجموع ، ومن قدر ظالم مقدور الى قدر آخر مفروض على الناس . فهو يتأمل فى هذا الكتاب حقيقة العلاقة بين التمرد والجريمة ، وبالأخص تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المشروعة أو الجريمة المنطقية أو الايديولوجية — وهو يسأل ان كان التمرد ، الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وغير مفهوم ، يمكن أن يؤدى الى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعى ، أو أن كان من الممكن على العكس من ذلك أن نكتشف فيه مبدأ ذنب معقول . فالفعل التاريخى لا يستطيع أن يدعى البراءة ، والمهم أن نعرف ان كان فى طاقة الانسان أن يعصم نفســه من الانزلاق الى الذنب الشامل ، ويلتزم بلون من التمرد المعتدل الذى يحتج على الظلم والعبودية والمهانة فى الوقت الذى يؤكد فيه طبيعة الانسان وكرامته . **فالعبد الذى يتمرد على طغيان سيده ويقول له ((لا)) انما يقول فى نفس الوقت نعم ((ويؤكد قيمة انسانية لا ينبغى أن تهدر أو تهان ، لأن البشر جميعا من مظلومين وظالمين يشاركون فيها بنفس المقدار . وبذلك يكون التمرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيدا للتضامن بين البشر ، فاذا** انكر هــــذا التضامن فقد اسمه وانحرف الى القتــل **والجريمة** . كان تمرد سيزيف تعبيرا عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان انكارا للآلهة وتحديا للمحال أو العبث ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمردا وحيدا . أما التمرد الذى نتحدث عنه الآن فهو ينتزع الفرد من وحــــدته ، ويجعل الاحساس بالغربة التى كان يقاسيها والشر الذى كان يعانيه وحده وباء ((مشتركا)) بينه وبين النــاس . وبذلك يصبح التمرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التى تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما يصبح من المستطاع أن نقول : **نحن نتمـرد ، فنحن اذن موجودون** .

التمرد الميتافيزيقى

وهكذا ينتقل كامى الى دراســة التمرد الميتافيزيقى الذى يصفه بأنه حركة يواجه الانسان بها قدره والخليقة بأجمعها ، محاولا أن يسترد الوحدة السعيدة ويتخلص من عذاب الموت والحياة . ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا التمرد الميتافيزيقى الى تمرد تاريخى ، فينسى أصله ويتنكر لنبعه ويزحف الى السيطرة على العالم خلال جرائم لا نهاية لها ، بعد أن كان فى مبدئه احتجاجا على الموت والشـــقاء ، ومحاولة ((**لغزو الوجــود الذاتى وابقائه فى وجه الله**)) . ويكون لويس السادس عشر ، أول ضحية لهذا الانحراف التاريخى ، وتقيم الثورة الفرنسية نظاما من القهر الذى لا ينتهى ، وتنشىء الجمعية الوطنية نظاما مطلقا جديدا ، فتجلس الفلسفة على العرش بعد أن طردت الله من السماء . ومن ثم يفلت التمرد الانسانى الأصيل



س . دى بوفوار

من كل الحدود ليصبح ثورة ميتافيزيقية تجلت فى ثورات العصر التى حاولت أن تؤله النوع البشرى ، أو تنطلق الى الغزو الشامل للعالم ، أو تقيم مملكة غيبية فى نهاية التاريخ ، فتشوه وجه التمرد الأصيل فى كل الأحوال .

لم يكن غرض كامى اذن هــو وصف ظاهرة الثورة ولا عرض أسبابها التاريخية والاقتصادية ، بل كان غرضه على حد قوله هو الكشف عن المسار المنطقى فى بعض الوقائع الثورية ، وبيان الموضوعات الدائمــة للتمرد الميتافيزيقى . ومن هنا يبــدأ جانسون فى توجيه نقده اليــه . فهو فى رأيه ينظر الى الثورات من وجهة نظر ميتافيزيقية ، ويهمل أسبابها الاقتصادية والتاريخية . وهو يذهب الى أبعد من هذا فيقتصر على اكتشاف المسار المنطقى للثورات ويرفض الاعتراف بأن للعوامل الاقتصادية والتاريخية دورا فى نشوئها . وبذلك تصبح الثورة عنده مرادفة لتأليــه الانسان : تتكفل الشيوعية الروسية بتحقيق الطموح الميتافيزيقى الذى يصفه كتابه بمحاولتها أن تشيد مملكة الانسان الذى سيصل فى النهاية الى مرتبة الالوهية .

هذا التصور الغريب للتاريخ لابد أن يلغى التاريخ نفسه . اذ أن كامى يضحى فى رأى الناقد بالمواقف الواقعية فى سبيل حــوار فكرى مجــرد ، يدور بين الاحتجاج الميتافيزيقى على الموت والعذاب من ناحية ، وبين الطموح الميتافيزيقى الذى يغرى الانسان بالتسلط المطلق والسيطرة الشاملة من ناحية أخرى ، بحيث نجد التمرد الحق فى الحالة الأولى ، والثورة الفاسدة فى الحالة الثانية .

وقد يصلح هذا المستوى الفكرى للمناقشات اللاهوتية ، ولكنه لا يصلح للكلام عن المواقف الواقعية ، ولا لفهم حياة البسطاء من الناس الذين يجوعون ويكافحون المسئولين عن تجويعهم . ولا شك عند الناقد فى أن كامى أرفع من أن يؤمن بهذه « المستويات الدنيــا » أو أن يسلم بالدور الرئيسى الذى تؤثر به الحتمية الاقتصادية ــ أو الحتمية التاريخية كما يفضل أن يسميها ــ على أفعــال الناس وأفكارهم .

ويستمر الناقد فيقول انه اذا كان هناك عيب كامن فى الثورات فلا ينبغى أن نفتش عنه عند الفلاسفة ، بل فى الأفعال الثورية نفسها . ولذلك فلا صحة للقول بأن مذهب ماركس هو الذى أدى الى ارهاب ستالين ، ولا مبرر للحكم على النظرية من نتائجهــا ، ولا للزعم بأن المادية الجدلية أو التاريخية هى المسئولة عن النظام البوليسى البشع على عهد ستالين . وهكذا يكون كامى قد وقع فى خطأين : أولهما أنه لم ينقد النظرية من داخلها بل حملها مسئولية أفكار وأفعال بعيدة عنها بعدا كبيرا ، وثانيهما أنه مر مرور العابرين على ظاهرة الثورة نفسها وسكت عن ظروف نشأتها ، وحركة تطورها ، وعناصر السلوك البشرى المكونة لها .

ويأخذ الناقد على كامى أنه عرض للثورات التاريخية عرضا ناقصا بالاعتماد على كتابة تاريخية ناقصة للمذاهب الثورية . فمن الخطأ أن يوجه النقد الى الثورات الكبرى فى العصر الحديث بالاعتماد على تحليل العقد الاجتماعى لروسو أو سرد خطب سان جوست أو تحليل ظاهريات الروح لهيجل أو عرض حركات التمرد العدمية والفوضوية والفاشية ، أو الكلام عن ماركس ولينين وستالين من وجهة نظر مسبقة . أضف الى ذلك التحليل السطحى لمذهب

هيجل . ففي رأى كامى أنه أراد أن يجسد الحقيقة والعقل والعدالة ويلقى بها فى مجرى التاريخ ، فقذف بالعقل المجرد ، الذى كان الى عهده يخطط من أعلى للظواهر المتعلقة به ، فى مسار التاريخ ، ومهد بذلك لعهد جديد يخلو من ((التعالى)) ، وينصرف بكليته الى تنازع القوى والصراع على العالم . لقد بذل جهده لتدمير كل حقيقة متعالية وكل حنين الى التعالى . وقدم بذلك ، على مستوى ديالتيك السيد والعبد ، المبرر الحاسم لروح القوة التى تسيطر على القرن العشرين . وبذلك جعل من تاريخ الانسانية صراعا مميتا لغزو العالم والوصول الى السيطرة المطلقة . وانتهى تفكيره الى ((الدولة المطلقة)) التى أقامها الجنود والعمال ، وتمجيد النجاح البشع بكل ثمن ، حتى ولو كان هذا الثمن هو موت الملايين ، كما استمد منه الثوريون فى القرن العشرين تلك الاسلحة التى دمروا بها مبادىء الفضيلة الشكلية .

فعل كامى هذا كله ليثبت أن كل الثورات تخون التمرد الحق من حيث تريد أن تؤله الانسان . وهو لهذا يلقى الذنب كله على رأس هيجل . فمنهجه الجدلى يريد ان يصل فى نهاية المطاف الى اللحظة التى ((تلتقى فيها مدينة البشر مع مدينة الله)) . وستالين عنده هو أحد أبناء هيجل الروحيين ، والشيوعية فى جوهرها محاولة متطرفة لتحقيق المساواة بين الانسان والاله ، وجعل الأرض مملكة يصبح الانسان فيها الها ، واقامة ديانة تتعبد الانسان وحده . ولهذا أصبحت ((الأرض القفرة)) اليوم نهبا للقوة المحضة التى ستقرر ان كان الانسان الها أو لا .

وهكذا يبدأ مع نابليون وهيجل — الفيلسوف النابليونى — مهد الفعالية المحضة . كما توضع المبادىء الخالدة والقيم غير المتجسدة والفضيلة الشكلية موضع الشك ، ويبدأ العقل فى التحرك فلا يعود تجريدا خالصا بل غزوا متصلا ، وتنتصر العدمية فيجلس قيصر على العرش ، وينتشر الرعب فى كل مكان . **وينتهى كامى الى اقتراح الشكل السياسى الذى يلائم التمرد الحق فى عصرنا الحاضر ، ويقف فى وجه الفعالية التاريخية المطلقة . هذا الشكل السياسى هو النقابية الثورية التى ترتبط فى رأيه بالحقائق الواقعيـة ، وتتمثل فى البلاد الاسكندنافية .** وليس للعالم نجاة الا بالتمسك بالتمرد المعتدل فى وجه الثورة القيصرية ، والبـت فعاليته من خلال عذابه وتناقضاته وهزائمه المتكررة وكبريائه العنيدة .

هكذا ينتهى كامى من حيث بدأ ، أعنى الى التمرد استفز كامى استفزازا جعله يرد عليه بلهجة غاضبة لا تخلو من التعالى والكبرياء ، مما حمل سارتر على يحارب نفسه ، وتمردا يتمرد على ذاته . فيم كانت الحاجة اذن الى هذه ((**اللغة**)) التاريخية كلها ؟ لا شك عند الناقد فى أن الهدف منها هو الغاء التاريخ بمعناه الواقعى . فكامى الذى يتطلع الى أوروبا العجوز المعتمة من شواطىء الجزائر المشمسة لا يرى الا ((**تاريخ الغرور الأوروبى**)) ، أى وجه التاريخ المظلم الكئيب . وحين كان يتحدث على لسان سيزيف ، كان يؤمن حقا بضرورة الفعل ، ولكنه الفعل العقيم الذى لا معنى له ولا أمل فيه . فلما اشترك فى مقاومة الاحتلال النازى لبلاده ، بدأ يحس بأن للتاريخ معنى ، وظن أن التحرير سيؤدى الى حياة نبيلة سعيدة . ولكن ذلك لم يكن الا وهما ؛ فالتاريخ يتكلم من جديد بلغة البطش لا بلغة الفضيلة . وسيزيف الذى ازدادت تجربته قد زادت كذلك خيبة أمله . ولا بد الآن من تناول التاريخ لاثبات أنه غير موجود ، أعنى لاثبات أن الشر التاريخى ليس الا صورة من صور الشر المطلق ، أو من العبث الذى كتب على الانسان أن يتحمله ويتحداه فى وقت واحد . والدليل على هذا أنه يتكلم عن تمرد العبد على سيده — وهو تمرد تاريخى لا يفهم الا فى مجتمع معين وظروف معينة — على ضوء التمرد الميتافيزيقى ، ليستخرج منه ((**قاعدة التمرد الذهبية**)) التى يصوغها فى هذه العبارة الديكارتية : ((**أنا أتمرد ، فنحن اذن موجودون**)) .

وهكذا يسمى تاريخا ما ليس بتاريخ ، ويظل مغلقا على نفسه فى هذا التمرد الميتافيزيقى الخالص الذى يعجز على حد قوله ، عن اخراج الانسان من عزلته ، لا بل يحكم عليه بهذه العزلة حين يضعه وجها لوجه أمام قدر ظالم لا معنى له . وما دام الانسان سيظل معرضا لهذا الظلم المطلق ، فمن الظلم أن نأخذ ألوان الظلم النسبية مأخذ الجد أو أن نحاول ايجاد حلول لها . فالأطفال الابرياء سيظلون يموتون ، حتى فى ظل مجتمع كامل . والشر الأصيل باق مهما حاولنا أن نتمرد عليه .

لا مفر اذن عند الناقد من الوصول الى هذه النتيجة : أن تمرد ((**الانسان المتمرد**)) قد فقد النقاء الاصيل الذى وجدناه فى تمرد سيزيف ، بعد أن التزم واهتم بالعالم ، وتحول لحظة من حواره المتكبر مع العبث الى شكل من أشكال التنكر للعقل ، والافلات من الحد . **فكامى قد أراد بكتابه ان يجد ملجأ يفزع اليه من شرور التاريخ ، ليفتش عن الخير خارجه . ولذلك كان تمرده هروبا من التاريخ أو رفضا له ، لأنه وجد الاعتدال** والبراءة فى التمرد ، والانحراف والعبودية والعذاب الجماعى فى التاريخ . ولا يشفع لكامى أنه يلح فى مواضع كثيرة من كتابه على الالتزام بالتاريخ وعدم انكاره ، لأن انكاره يعنى انكار الواقع ، ولأن تاريخنا مهما يكن جحيمنا ، فلا يمكننا أن ندير له ظهورنا أو نشيح عنه بوجوهنا . ذلك لأن التاريخ هنا ليس الا شكلا آخر من اشكال العبث أو المحال التى ينبغى علينا أن نحافظ عليها ونتحداها وجها لوجه . وان كنا لا نستطيع أن نغير منها شيئا أو نقدم فيها على شىء . وكامى بذلك يجعل نفسه سجينا للتاريخ ، أو خارجا عن مجرى التاريخ ، ويحكم على نفسه بما حكم به على الشيوعيين والوجوديين . وهو بذلك **أيضا يسلخ نفسه** من مجرى التاريخ ، ويضع نفسه على قمة وحيدة ليتأمله

من بعيد ، مع أننا مهما خرجنا عن التاريخ ــ لاعطائه هدفا أو غاية ــ فنحن دائما نعيش فيه ، واذا كان التـــاريخ يصنعنا فنحن كذلك نصنعه على الدوام .

القيمة والتاريخ

كتب جنسون هــذا النقد فى شهر مايو سنة ١٩٥٢ تحت عنوان لا يخلو من السخرية « **ألبير كامى أو النفس المتمردة** » . وكتب كامى فى آخر يونيـة ردا نشر فى عدد أغسطس من « **العصور الحديثة** » ، تنبىء سطوره الأولى بالمرارة والكبرياء . لم يكتب الرد الى سارتر ، الذى كان الناس جميعا يعلمون أنهما صــديقان ، بل أرسله باسم « **السيد مدير تحرير العصور الحديثة** » . معلنا بذلك فى العنوان نفسه عن الجفوة التى ستستمر بينهما أكثر من سبع سنوات ، حتى يضع لها الموت حدا بالحادث الذى أودى بحياة كامى فى مطلع سـنة ١٩٦٠ . ويبدأ كامى ــ بلهجة جادة ونبرة متعالية ــ فيقول انه سيقصر جديدة على المنهج العقلى والاتجاه الذى يدل عليه المقال ، لانه فى رأيه ليس دراسة بقدر ما هو موضوع يستحق الدراسة .. ويحمل كامى ســارتر مسئولية المقال كله فيغفل اسم جانسون ــ الذى يصفعه بقوله مساعدكم ــ ويتساءل عن غرضه من تشويه موضوع كتابه وتلفيق تاريخ وهمى لحياة صاحبه . فاذا كان الناقد يود تقريظ الصحافة اليمينية لكتابه ، فان بعض المجلات اليمينية قد هاجمته ، كما أنه لا يتردد فى أن يكون يمينيـــا اذا وجد الحق مع اليمينيين . هذا الى أن مقال الناقد يثبت فى رأيه انه ليس هناك حــدود فاصلة بين اليمين الرجعى واليسار المتزمت ، فكلاهما قد هاجم الكتاب وجرح صاحبه .

لم يستطع الناقــد فى رأيه أن يضعه بين اليمينيين فحاول أن يبرهن على أن دراسته للتمرد والثورة دراسة سطحية تلغى التاريخ وتنكر الواقع ، ولا تخدم غير الرجعية . ثم عاب عليه أن أسلوبه « **قد بلغ درجة من النجاح تكاد تكون كاملة** » ، وكأن الأســلوب الجميل لا يأتى الا من اليمين ، أو كأن الثوريين ينبغى ان يكتبوا بأســلوب ركيك ! ولا ينكر الناقد أن فى هذا الكتاب الذى يعالج موضـــوع التمرد والرعب فى العصر الحــديث نوعا من الاحتجاج ، ولكن الشىء الذى يغضبه انه احتجاج بلغ ذروة الجمال والجلال ، وكأن التعبير من الاحتجاج يتطلب من الكاتب أن يبتعد عن الحياة ، ويلجأ الى جزيرة البرود والصفاء ، ويستخدم لغة ركيكة تصلح دون غيرها للكلام عن شقاء الانسان ! .

ويتساءل كامى كيف يمكن ان يتهم بالرجعيـــة وعدم الواقعيـــة والايمان بالحقــائق المتعالية وجميع كتاباته الســـابقة على « **المتمرد** » تشـهد على قربه من الواقع والتصاقه بالتاريخ ؟ وكيف يمكن أن ينكر قارىء أو كاتب أن الطريق من « الغريب » الى « الوباء » هو الطريق الى المشاركة والتضامن بين البشر ؟ لا شك اذن عند كامى فى ان ناقده قد اتبع أيسر السبل وأكثرها رواجا ، وهى أنه اذا تعذر على الناقد ان يجد عيبا فى الكتاب فمن السهل عليه أن يضعه فيه . فهو قد راح يتحدث عن موضوعات لا وجود لها فى الكتاب أو ليست على الأقل هى موضوعه الرئيسى ، وترك المسائل الأساسية التى تناولها كالكلام عن الحد والاعتدال اللذين يفرضهما فعل التمرد نفسه ، ونقد العدميـة التى جاءت بعد هيجل والتنبؤ الماركسى وفكرة الذنب ... الخ .لقد راح يؤكد أنه ــ أى كامى ــ يرفض أن يعترف بأى دور للعوامل الاقتصادية والتاريخية فى نشوء الثورات . والواقع أنه لم يبلغ من الجهل والغباء الى الحد الذى يوقعه فى هذا الخطأ . ولكنه لم يرد أن يضيف الى مئات الكتب التى تبحث فى الأسس الاقتصادية التى يقوم عليها التاريخ كتابا جديدا ، ولا أن يصف ظاهرة الثورة أو يتتبع اسبابها التاريخية والاقتصادية ، وهو الأمر الذى حاوله غيره آلاف المرات . وانما أراد أن يقصر نفسه على توضيح الخط المنطقى فى بعض الوقائع الثورية ، والكشف عن موضوعات التمرد الميتافيزيقى الدائمة فيها ، وابراز ميلها الواضح الى تأليه الانسان . ومن ثم فان عدم كلامه بالتفصيل عن تلك العوامل الاقتصادية لا يعنى اهمالها أو انكار أثرها ، كما لا يعنى السكوت عن شقاء الجائعين .

واذن فقد كان هم الناقد أن يثبت بعد المؤلف عن الواقع ، فى الوقت الذى يثبت فيه بعده هو عن نصوص الكتاب ! لقد كتب كامى يقول : ان من الممـكن التسليم بالدور الأساسى الذى تقوم به الحتمية الاقتصادية فى نشأة السلوك والفـكر البشرى ، وان رفض مع ذلك التسليم بأنها هى التى تقوم بالدور الوحيد . ولكن الناقد جاء يقول : انه لا يعترف بالدور الأساسى الذى تقوم به العوامـــل الاقتصادية .. الخ .. فلماذا الاصرار على نقـــد كتاب لا نصدق ما يقوله صاحبه أو نفهم منه غير ما يقول : وما الفائدة اذا كان المؤلف يقول ان السماء زرقاء فيصمم الناقد على أنها سوداء ؟ ! أليس معناه أن المؤلف مجنون أو أن الناقــــد أصم ؟ ! ان الناقــد يكذب اذ يلخص الموضوع الرئيسى للكتاب على هذا النحو : الشر كله فى التاريخ ، والخير كله خارجه ، فى الوقت الذى خصص فيه المؤلف قسما كبيرا من كتابه لمحاربة هذا الرأى واثبات بطلانه . فقد حاول أن يقيم الدليل على أن النزعة التاريخية والنزعة المضـــادة للتــاريخ كلاهما على خطأ . فالذين لا يؤمنون الا بالتاريخ يسيرون الى الرعب ، والذين لا يؤمنون بالتاريخ يبررون الرعب أيضا وكلاهما يسير فى الحالين الى العدمية . وكيف يستطيع أن ينكر التاريخ وفى ذلك انكار للواقع نفسه ؟ ان الكتاب لا ينكر التاريخ ، ولكنه يحتج على الاتجاه العقلى الذى يجعل منه شيئا مطلقا .

ولا يشهد على ذلك نص أو بضعة نصوص ، بل تشهد عليه تحليلات الكتاب وعاطفته العامة . لقد كان على الناقد ان يواجه رأى المؤلف الاصلى ، الذى يذهب فيه الى ان خدمة التاريخ لذاته تؤدى الى العدمية ، او يحاول بدلا من ذلك أن يثبت أن التاريخ وحده يمكنه أن يقدم قيما أخرى غير القيم التى تمجد القوة العنف ، أو يثبت أيضا أن فى امكان الانسان أن يخوض التاريخ بغير حاجة الى أية قيمة من أى نوع . لو انه فعل ذلك ــ وهو أمر عسير بغير شك ــ لاستحق منهجه الاحترام وربما حظى بالقبول . ولكنه اختار الطريق الملتوى ، وراح يلفق للمؤلف آراء لم يقلها ، وينكر عليه أشياء لم تخطر على باله ، **وينصب نفسه قاضيا يتهمه بالانعزال عن التاريخ والانسلاخ عن ثورات العصر وكفاح الأحرار فى مدغشقر والجزائر والهند الصينية !** هذا فى الوقت الذى يعرف فيه الجميع موقفه من ثورات التحرير : ودورة فى حركة المقاومة السرية فى بلاده . اليس من حق المؤلف بعد هذا كله أن يتهم الناقد بالتجرد عن النزاهة والاخلاص ، والبعد عن كل مناقشة عميقة أو جادة ؟ .

التناقض والعدمية

ويتخلى كامى بعد هذا عن موقف الدفاع ليبدأ فى الهجوم ! فهو يتهم ناقده بان مقاله يقوم ، من الناحية الفلسفية ، على التناقض والعدمية ، ومن الناحية التاريخية على عدم الفاعلية . أما التناقض فلأن مقاله يدافع عن الماركسية كعقيدة ويعجز عن تأييدها كسياسة . ولذلك يحاول أن يصف كل نقد للماركسية بأنه يمينى ، وان يثبت ، اعتمادا على هيجل وماركس ، أن الفلسفة المثالية فلسفة رجعية . هذا الى جانب أنه يصمت صمتا تاما عن كل الحركات الثورية فيما عدا الماركسية ، واذا ذكرها فلكى يسخر بها ويتهكم عليها . فهو يتجاهل الحركة الدولية الأولى ، وثورة الباكونيين ، كما يصمت عن ثوار سنة ١٩٠٥ فى روسيا ، وهم الذين يصفهم كامى بالمتمردين المعتدلين أو القتلة الأبرياء ويضعهم فى مركز كتابه . ثم يسخر بالحل الذى يقدمه كامى ممثلا فى الحركة النقابية الاشتراكية كبديل للاشتراكية القيصرية ، وينكر أن يكون هناك حل آخر غير الاشتراكية الماركسية ، وربما لأنها هى التى أثبتت نجاحها وأصبح لديها جيش قوى ونظام بوليسى متين ! .

فعل الناقد هذا كله من وجهة نظر ماركسية متزمتة . ولكنه لم يستطع أن يناقش الماركسية كسياسة مفتوحة ، يدل على ذلك أمران : أنه لم يتعرض لآراء المؤلف عن ماركس وهيجل ، ولم يشر بالتأييد أو النفى الى هذين السؤالين الذين طرحهما فى كتابه : اليست هناك نزعة الى التنبؤ فى تفكير ماركس (**اى التنبؤ بالمجتمع البشرى السعيد الذى ستنتهى عنده كل التناقضات**) تدحضها اليوم وقائع عديدة ؟ ألم يكن كتاب « ظاهريات العقل » لهيجل سببا فى قيام نظرية فى الانحطاط أو « الكلبية » السياسية وظهور هيجليين يساريين أثروا على الحركة الشيوعية فى القرن العشرين ؟ .

ان كامى لم يهاجم منهج ماركس النقدى ، بل اثنى عليه . ولكنه انتقد فكرة التنبؤ « **اليوتوبيسة** » وحملها مسئولية جانب كبير من الرعب والارهاب الذى عرفتــه الاشتراكية على عهد ستالين مثلا . وهو يرى أن آراء ماركس ليست آراء مقدسة لا تمس . اذ أصبح من الضرورى مناقشتها بعد مرور قرن من التطور الاقتصادى والعلمى والصناعى . ولو بعث ماركس نفسه اليوم لكان أول من يحرص على تعديل آرائه . واذا كان من الواجب مناقشة الماركسية ، فان الماركسيين انفسم هم أول من يلزمهم هذا الواجب . ذلك لأن الفلسفة الماركسية قد وصلت الى مرحلة تحتم عليها أن تتجاوز نفسها أو تتناقض مع نفسها ، وأن تصحح مبادئها أو تتنكر لها .

واخطر من هذا كله أن الناقد يصمت صمتا تاما عن كل مآسى الاشتراكية « **الفردية** » المتسلطة كما يتجاهل ما كتبه المؤلف عن الصلة بين الثورة فى القرن العشرين وبين الرعب والفزع السائدين فيه . واذا صح أن هذه الاشتراكية المتسلطة هى التجربة الثورية الأساسية فى عصرنا الحديث ، فلابد من مواجهة صريحة لمشكلة الرعب والتعذيب والارهاب التى اقترنت ولا تزال تقترن الى حد كبير بهذه الاشتراكية ، وبالأخص مشكلة معسكرات الاعتقال . ولا شك أن طرح هذه المشكلة يضايق الكثيرين ممن يفتخرون بأنهم يعيشون فى التاريخ أو يصفون أنفسهم بالواقعية . ولكنهم على كل حال لا يستطيعون أن يتجاهلوا عذاب ملايين البشر الذين عاشوا فى هذه المعسكرات . وتجاهل هذه المشكلة معناه أمر واحد ؛ وهو الموافقة على المذهب والسكوت عن السياسة العملية التى يتبعها . وفى هذا تناقض دعوى صريح ، ومغالطة يزعم صاحبها أن التاريخ الحديث ، على الرغم من اضطرابه وبشاعة وجهه ، ينطوى على معنى ضرورى ويسير نحو غاية محددة ، تنتهى عندها كل التناقضات ، ويقوم المجتمع الحر السعيد . ان كتاب المتمرد يحاول أن يبين أن التضحيات التى اقتضتها الثورة الماركسية أمس واليوم لا يمكن أن تبررها الا النهاية السعيدة المفترضة للتاريخ ، وان الديالكتيك الهيجلى والمركسى يستبعد فى نفس الوقت هذه النهاية . ولا بد للتغلب على هذه الصعوبة من القول بهذا الفرض : التاريخ ليس له غاية ، ولكن له معنى غير متعال عليه . وربما كان هذا الفرض ممكنا ، ولكنه سيؤدى حتما الى نتائج خطيرة . فتحرير الانسان من كل عقبة لحبسه بعد ذلك فى سجن ضرورة تاريخية يساوى فى الواقع تجريده من كل

بواعث الكفاح للالقاء به فى آخر الأمر فى احضان حزب من الأحزاب ، بشرط أن يكون المبدأ الوحيد لهذا الحزب هو الفاعلية والنجاح . ومعنى هذا ، بحسب قانون العدمية ، هو الانتقال من الحرية القصوى الى الضرورة القصوى ، والنتيجة هى خلق جيل أو أجيال من العبيد .

ان الناقد يوافق على التمرد الذى يمكنه ، على حد قوله ، أن يساهم فى سلامة أى مشروع ثورى ، ما دامت شعلته حية فى قلب هذا المشروع . ومعنى هذا انه يوافق على التمرد ، بشرط الا يكون تمردا على الحزب أو الدولة الشيوعية . أما المؤلف فهو يتمرد باسم الطبيعة الانسانية ، وباسم كرامة الانسان . وهو يحس بكل ما قاسته أوربا وما تقاسيه من تطرف الثورات وانحرافها فيقول : ان الروح الثورية فى أوروبا تستطيع ، للمرة الأولى والأخيرة ، أن تعيد التفكير فى مبادئها ، وتسأل نفسها ما هو الانحراف الذى أضلها وقادها الى الرعب والحرب ، وتكتشف من جديد ، بأسباب تمردها ، روح الصدق والاخلاص الكامنة فيها . أما التمرد باسم التاريخ ، وجعله هو القاعدة والمبدأ والمعنى الوحيد ، فلابد أن يؤدى الى تأليه التاريخ ، والتنكر للتمرد الحق ، والغاء الحرية والمغامرة الوجودية . وفى هذا الغاء لروح المذهب الذى يدعو اليه سارتر صاحب مجلة العصور الحديثة والمسئول فى رأى كامى عن هذا النقد وصاحبه ، وفيه كذلك انكار لكل منهج نزيه ينبغى أن يلتزم به النقاد . ليس هناك من حل اذن غير التخلى عن اللعب بالحجج العقلية والوقوف الى جانب الضحايا والمقهورين والملايين المجهولة التى تحمل التاريخ على ظهرها كما تحمل الصليب ، ويستغلها المستبدون كل يوم لأغراض الحرب وصراع القوة والدمار .

الكبرياء الجريحة

كان من الطبيعى أن يرد سارتر على هذه السطور المتكبرة المريرة التى وجهها كامى اليه ، فجاء رده أشد قسوة ومرارة . واذا كان كامى قد سماه « **السيد مدير تحرير العصور الحديثة** » فانه يوجه اليه خطابه قائلا « **عزيزى كامى** » . انه يأسف فى السطور الأولى على الصداقة التى كانت تربط بينهما ولم تكن صداقة يسيرة . لقد كان هناك الكثير الذى يجمعهما ، والقليل الذى يفرق بينهما . ولكنه كان يفضل ان ينصب الخلاف بينهما على المسائل الأساسية ، ولا تختلط به رائحة الكبرياء الجريحة . وكان يريد أن يسكت ، لولا أن لهجة كامى قد جعلت سكوته شيئا مخجلا ، ولولا أن طريقته « البوليسية » فى مهاجمة الناقد جانسون قد أجبرته على أن يواجهه بالحقائق التى كان يجد حرجا فى مصارحته بها .

ان سارتر يسأله قائلا : **أين مرسو (بطل الغريب) يا كامى ؟ وأين سيزيف ؟ أين هؤلاء الذين دعوا الى الثورة الدائمة ؟** لا شك أنهم قد قتلوا غيلة ، أو أنهم يعيشون اليوم فى المنفى . فقد سيطرت ديكتاتورية مستبدة على صاحبهما الذى يريد أن يعيد تنظيم القانون الخلقى . أنه لا يريد أن يناقش ناقده مناقشة الند للند ، بل يريد أن يلقنه درسا ، ويصوره كما لو كان ظاهرة مرضية فى الحياة العقلية ، يتناولها تناول الطبيب للجثة الميتة فى لوحة رمبرانت المشهورة عن درس التشريح ! .ولكن من الذى قال ان آراءه مقدسة ومن الذى قال ان فى مناقشتها تجريحا « **لمبررات حياتنا وكفاحنا** » ومساسا لمبادىء لا يجوز لها أن تمس ؟ وما الذى جعله مدافعا عن البؤساء وشقيقا لهم ؟ وهل هو حقا شقيق للعامل البائس الذى يتظاهر فى بولندا ، أو للصحفى المسكين الذى يكافح المستعمرين فى الهند الصينية ؟ أليس هو الذى اختار بؤساءه بنفسه وقال عنهم أنهم اخوته ؟ أم يريد أن يبين للناس أنه تعب ، ويحتج بذلك للخروج بنفسه من دائرة النقاش والكفاح ؟ ولماذا يغضب كل هذا الغضب لأن أحد النقاد الشبان قال له ان تفكيره غير فعال ، أو أن الحركة النقابية السكندنافية واعتدال البحر الأبيض المتوسط اللذين يبشر بهما لا يعجبانه ؟ كيف يتحول السخط على العصر الى موضوع انشائى يزدحم بالبلاغة والانشاء ؟ ولم هذا التجاهل كله للناقد ، والكلام عنه كأنه شىء ميت ، وتوجيه الخطاب باسم « **مدير التحرير** » فى حين يعلم الناس أنهما (سارتر وكامى) صديقان منذ أكثر من عشر سنين ؟ ولم التخفى وراء المكافحين والبؤساء والشهداء وأبطال المقاومة أو بالأحرى لم الوقوف أمامهم ؟ وكيف نسمى هذا كله ؟ ارهابا ، أم تهديدا ، أم تخويفا باسم الأخلاق ؟! ثم من أنت يا كامى ، حتى تتعالى كل هذا التعالى ؟! ما الذى يعطيك الحق فى التكبر على جانسون على هذه الصورة التى لا يوافقك عليها أحد ؟ اذا كنت تكتب أو تفكر خيرا منه ، فهل يبرر هذا أن تتكلم عنه كما لو كان نملة ، أو تقف منه موقف القاضى من المتهم ؟ ولماذا ترميه بالنية السيئة ، والرغبة فى الافتراء عليك وتشويه كتابك ، والادعاء بأن كل تفكير ليس ماركسيا فهو تفكير رجعى ، والسكوت على وجود معسكرات فى روسيا ؟ يا لسخف هذه الاتهامات جميعا ؟ وماذا يفعل الناقد اذا كانت أفكارك غامضة وضعيفة ، وكان كتابك شاهدا على عجزك الفلسفى ؟ واذا كنت تدافع عن المغامرة فى التاريخ ، فلماذا ترفضها فى الأدب ، ولماذا تحتمى بعالم من القيم الخالدة التى لا تمس بدلا من أن تكافح ضدنا أو تكافح معنا ؟ لقد قلت مرة « اننا نختنق بجانب أولئك الذين يعتقدون أنهم على حق مطلق ، سواء أكان ذلك فى آلاتهم أو فى أفكارهم » . ولكن يبدو انك قد تخليت الآن عن أصدقائك القدامى من المخنوقين ، ووقفت مع الذين يقبضون على رقابهم ! .

فضيحة معسكرات الاعتقال

ولكن لعل أهم ما يأخذه سارتر على كامى هو أن الاخير يخلط بينه وبين جانسون ، كانت ذلك النقد الذى أثار ثائرته . فهو يوجه خطابه الى مدير تحرير العصور الحديثة والمسئول عما ينشر فيها . وليس فى هذا ما يلام عليه . ولكنه يجعله كذلك مسئولا عن رأى جانسون واتجاهه الفكرى ، وكأنه هو الذى حرك القلم فى يده بالكتابة ، وسب المكافحين والبؤساء ورجال المقاومة ، وسد أذنيه عما يقال من وجود معسكرات الاعتقال فى روسيا ! وكل هذا ليس صحيحا ، ولا يمكن أن يكون وسيلة مشروعة للجدال . **فالعصور الحديثة ، كما يقول سارتر ، قد خصصت أحد أعدادها لمناقشة موضوع معسكرات الاعتقال ، واتخذت منه الموقف الملتزم الذى ينتظر منها . كما أن صاحبها لم يتردد يوما فى اعلان رأيه فى الشيوعية . والدليل على هذا أن الشيوعيين يكرهونه ولا يكرهون كامى . ان سارتر يدين معسكرات الاعتقال ، ولكنه كذلك يدين استغلال الصحافة البرجوازية لموضوعها كل يوم ، وكأنها تفرح بتعذيب الروس للتركمانيين كتبرير لتعذيب الفرنسيين للأحرار فى مدغشقر أو الجزائر ، وتخويف اليساريين فى داخل فرنسا نفسها وفرض العبودية على** الناس فى ظل حكومة تدعى الاشتراكية . وهكذا يقف البراجوازيون هذا الموقف العجيب من اليساريين : فأما أن يعترفوا بوجود معسكرات الاعتقال فى روسيا ، أو يتهموا بالاشتراك فى أكبر جريمة ترتكب على وجه الأرض . حتى اذا اعترض أحدهم على شىء قالوا له : والمعسكرات ؟! ان معسكرات الاعتقال فضيحة للجميع . وليس الستار الحديدى غير مرآة ينعكس عليها نصفا العالم المشتركان فى الجريمة . لقد كافح كامى — كما يقول سارتر — بكل قواه طغيان فرانكو وسياسة فرنسا الاستعمارية . وكان من حقه أن يتناول موضوع معسكرات الاعتقال فى كتاب يبحث قضية الرعب فى عصرنا الحديث . ولكن استغلال هذا الموضوع لاسكات ناقد هاجمه شىء لم يكن يليق به . هكذا يخلط بين الأسياد كما يخلط بين العبيد . وما دام لا يفرق بين هؤلاء ، فلن يشعر نحوهم بغير تعاطف من ناحية المبدأ . ولذلك فان سارتر لا يجد له حلا الا أن يذهب بنفسه الى جزر جالاباجوس !

درس فى الفلسفة

ويستطرد سارتر فى الكلام عن قصور كامى الفلسفى ، وكيف أنه يكتفى بالكتب الثانوية ولا يكلف نفسه بالرجوع الى المراجع الأصلية ، سواء أكان ذلك فى حديثه عنه أو عن هيجل أو ماركس . بل ان سارتر يذهب الى حد أنه لا ينصحه بالرجوع الى « **الوجود والعدم** » الذى ستكون قراءته صعبة عليه أيما صعوبة لأنه تعود ألا يتعب نفسه فى الفهم لكى يستطيع بعد ذلك أن يقول انه لم يجد شيئا يفهم ! .

ثم يمضى سارتر فى القاء درس فى الفلسفة على كامى ، **يعلمه فيه معنى الحرية ، وكيف أن الحرية الباقيه هى « الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحرارا » ، أى حرية الالتزام الذى يخوض معركة التاريخ ، لا حرية المتفرج من فوق قمة وحيدة « خارج » التاريخ .** ثم يعود بالذاكرة الى الأيام التى تعرف فيها على كامى ، وكان ذلك فى سنة ١٩٤٥ ، فيقول له : « لقد كنت بالنسبة لنا — وقد تصبح كذلك غدا — مركبا عجيبا يتألف من الشخص والفعل والمؤلفات . كان ذلك فى سنة ١٩٤٥ ، عندما اكتشفنا كامى الذى اشترك فى المقاومة كما اكتشفنا كامى مؤلف الغريب . وعندما قارنا بين محرر جريدة الكفاح (كومبا) السرية وبين مرسو هذا الذى أدت به الأمانة الى حد ان يرفض القول بأنه يحب أمه أو عشيقته ، والذى حكم عليه مجتمعنا بالاعدام ، وعندما عرفنا قبل كل شىء انك لم تكلف يوما من أن تكون أحداهما أو الآخر ، جعلناهذا التناقض الواضح نتقدم فى معرفة أنفسنا ومعرفة العالم ، ولم تكن فى ذلك الحين بعيدا عن القدوة والمثل . ذلك لأنك تجمع فى شخصك صراعات العصر ، وتتجاوزها بالحماس الذى يجعلك تحياها . كنت من أغنى الشخصيات وأشدها خصوبة ، **آخر ورثة شاتوبريان وأفضلهم ، والمدافع المتمرس عن قضية اجتماعية . وكانت لديك كل فرص النجاح وكل ما يجعلك جديرا به ، فقد كنت تجمع بين عاطفة العظمة والاحساس الملتهب بالجمال ، بين حب الحياة والشعور بمعنى الموت** » ويواصل سارتر كلامه عن تجربة كامى بالعبث أو المحال ، وعاطفته التى تتمرد على العالم وتحبه فى نفس الوقت ، وجعله من السعادة واجبا على الانسان ، واضفائه المعنى على وجوده لانه هو الكائن الوحيد الذى يبحث عن هذا المعنى ويطالب به ، وكيف أن هذا المعنى كان دائما « **خارج** » التاريخ أو فوقه لأن الانسان قد حكم عليه أن يبحث عن العدالة فى مواجهة الظلم الأبدى ، ويخلق السعادة ليحتج على عالم الشر والشقاء . واذن فقد ظل كامى حلقة فى تراث فكرى معاد للتاريخ ، يمكننا — اذا استثنينا باسكال — أن نقول انه بدأ بديكارت . وهو قد رفضه رفضا سابقا على كل تجربة لأن هذا التراث يرفضه ، ولأنه — أى كامى — يجعل القيم الانسانية كلها فى الصراع « **ضد السماء** » . ولذلك فقد انتهى الى حكمة مريرة ، تحاول أن تنكر الزمن بسبب ما واجهته فيه من متاعب . وعندما جاءت الحرب واختار أن يشترك فى حركة المقاومة للنازيين ، كان ذلك نوعا من الضرورة التى يفرضها الواجب والتضحية ، كما كان نوعا من الاحتجاج على شكل من أشكال الظلم والعبث الأبدى . وهكذا دخل التاريخ مرغما ، لكى يخرج منه بعد ذلك ويواصل تأمله له من بعيد . وظل التاريخ بالنسبة اليه هو الحرب وجنون الآخرين الذى « **يمنع الطيور من الغناء ، والناس من الحب** » . كما ظل الصراع فيه يحمل طابع الصراع غير الزمنى ضد ظلم القدر الانسانى . ولذلك فلم

يكن يفكر حين اشترك فى المقاومة فى صنع التاريخ ، كما قد يقول مفكر مثل ماركس ، **بل فى انقاذ فكرة الانسان** من بين مخالب القوى العمياء التى توجه هذا التاريخ .

وهكذا عاد الى اليـــأس الذى يرى من واجب الانسان ان ينتزع منـــه سعادته لاثبات أننا « **لا نستحق كل هذا الظلم** » . **ولكن سارتر واصحابه لم ينظروا الى الحرب على انها حالة من حالات التاريخ بل تمسكوا بكلمة مالرو : « ليبق النصر من حظ أولئك الذين قاموا بالحرب دون أن يحبوها »** .

وهكذا أصبح كامى رمزا للتضامن بين البشر واستطاع أن يقول أن الناس يكتشفون تضامنهم عندما يدخلون فى صراع مع قدرهم المتمرد » . ولكن هذا هو الذى حجب عنه حقيقة أخرى : وهى أن صراع الانسان مع الطبيعة ليس الا سببا ونتيجة لصراع من نوع آخر اقسى وأمر الا وهو صراع الانسان مع الانسان . كان يتمرد على الموت ، وكان غيره يتمرد على ظروفه الاجتماعية . وكان الطفل البرىء يموت فيلعن القدر الظالم ، ولكن والد الطفل ، سواء أكان عاملا أو عاطلا ، كان يلعن البشر الذين تسببوا فى موته بسبب الفقر أو الجوع . وهكذا ظل تمرده تمردا مثاليا لا تستطيع الملايين أن تسمع فيه صوت سخطها الحقيقى . وكان كلامه عن الفقر أو الموت كلاما حقيقيا قبل الحرب ، ولكنه لم يعد كذلك بعد انتهائها . فقد أصبح الناس لا يتمردون على القدر ، بل على الذين يصنعون قدرهم ، ولا يريدون أن يتعلموا « فن الحياة » أو يكتشفوا « **أسرار الجسد والطبيعة** » بل يحاولون أن يحتملوا عناء اجسادهم المتعبة فى آخر الليل ، والطبيعة الغريبة التى يرون بها عدوهم الأول وهو يستغلهم فى المصنع أو المعمل او الوظيفة . ولذلك أصبح تمرده صرخة مثالية لا تقنع مظلوما ، وتضامنه صراعا يدور تحت عينيه بين الطبقات .

وراح يحمل التـــاريخ مسئولية الخطأ بدلا من أن يحاول تفسيره أو يشارك فى تقدمه ، ويستعير من مالرو وغيره كلامهم عن تأليه الانسان ، ويصدر أحكامه على الجنس البشرى بغير تمييز ، ويسأل عن معنى التاريخ — وهو سؤال جامد مجرد — بدلا من أن يحاول اعطاءه ذلك المعنى بالمشاركة فيه . وهكذا اصبحت شـــخصيته التى كانت عنوانا على الأمل والحياة فى خلال الحرب مجرد سراب من آثار الماضى . ولم يفطن الى أن الطبيعة التى كان يتغنى بمجدها وجمالها قد تغيرت هى أيضا بتغير علاقات الناس بهـــا . لم يبق له اذن غير الذكريات واللغة التى تزداد تجريدا . وليس أمامه الا ان يترك النـــاس ويعكف على نفسه وحيـــدا فى عزلة بعيـــدة قد يجد فيها الدراما الانسانية التى افتقدها .

كلاهما ملتزم بالتاريخ

بهذه اللهجة القاسية تحدث سارتر الى كامى . ولكن من الانصاف أن نقول انه كان كذلك قاسيا فى حديثه عن نفسه . وانما اشتد فى لهجته معه لأنه أحس أنه قريب منه ، وأن كليهما ملتزم بالتاريخ ، وان اختلفت نظرتهما اليـــه . **فكامى فى رأى سارتر قد تجمد فى قلعة افكاره المثالية وقيمه الأخلاقية المطلقة . بينما راح سارتر بنزعته العقلية ، وفكره التحليلى ، يفسر هذا التاريخ الذى يصنعه البشر كل يوم ، ويشارك فى اتخاذ المواقف الحاسمة من الظلم الاجتماعى والسياسى فى بلاده وفى العالم كله على السواء** . ولعله لم يشتد فى قسوته على كامى كما قلت الا لأنه أحس أنه بعاطفتـــه وجـــده وصدقه جزء منه . فالانسان لا يهاجم شيئا مقطوع الصلة به ، بل يزداد فى هجومه عليه كلما كان هناك شىء قوى يجمعه به أو يفرقه عنه ، وتلك احدى المفارقات الكامنة فى طبيعته . ولذلك كان هجومه عليه مهما اشتدت قسوته يخفى على الدوام عاطفة حبه وتقديره له ، بل ويعبر عن رغبته فى أن يمد يده اليه ليسيرا معا ، برغم كل الاختلافات ، على طريق واحد الى جانب المظلومين والضحايا والمقهورين . واذا كان الموت قد باغت كامى وهو فى أوج شـــبابه ومجده — بعد سبع سنوات من هـــذا الخلاف قضاها وحيدا كالبطل الجريح — ولم يقدر لهـــذه اليد أن تصافح يد الصديق القديم ، فاننا نحن الذين ننظر اليوم الى هذا الخلاف بعد أربعة عشر عاما من وقوعه لا نملك الا الأسف لأنه فرق بين شخصيتين كبيرتين كان من الممكن أن تكمل احداهما الأخرى . **ولكننا مع ذلك لا نملك الا الاعجاب بهذا الخلاف الذى دار فى صميمه حول الانسان وعذابه ومصيره فى عصرنا الحديث . وطبيعى أن الفرد الواحد لا يمكنه أن يملك الحقيقة كلها ، كما لا يمكن أيضا أن يكون كل ما يقوله أو يفكر فيه خطأ كله . ولقد أظهرت هذه المناقشة — اذا احسسنا فهمها وجردناها من الحدة والغضب والحساسية التى اتسمت بها — أن الخلاف هو الشرط الأســـاسى للقاء ، والحوار بين الأشخاص والأفكار هو الدليل الأول على حرية الفكر والضمير** . ولا شك أن هذا الخلاف لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ولا يمكن أن تقال . فما زال سارتر يتابع نشاطه المذهل ويثبت كل يوم مدى صدقه والتزامه بواقع الانسانية ومستقبلها . واذا كان زميله قد تركه الى الأبد ، فلا شك أنه كلما فكر فى هذا الخلاف أحس بما يدين له به ، واستمد منه مزيدا من العمق والشجاعة والاخلاص . ولا شك أيضا أننا سنستطيع أن نستفيد من تأملنا فيه ، لأنه كان وسيظل خلافا حول الانسان .

عبد الغفار مكاوى

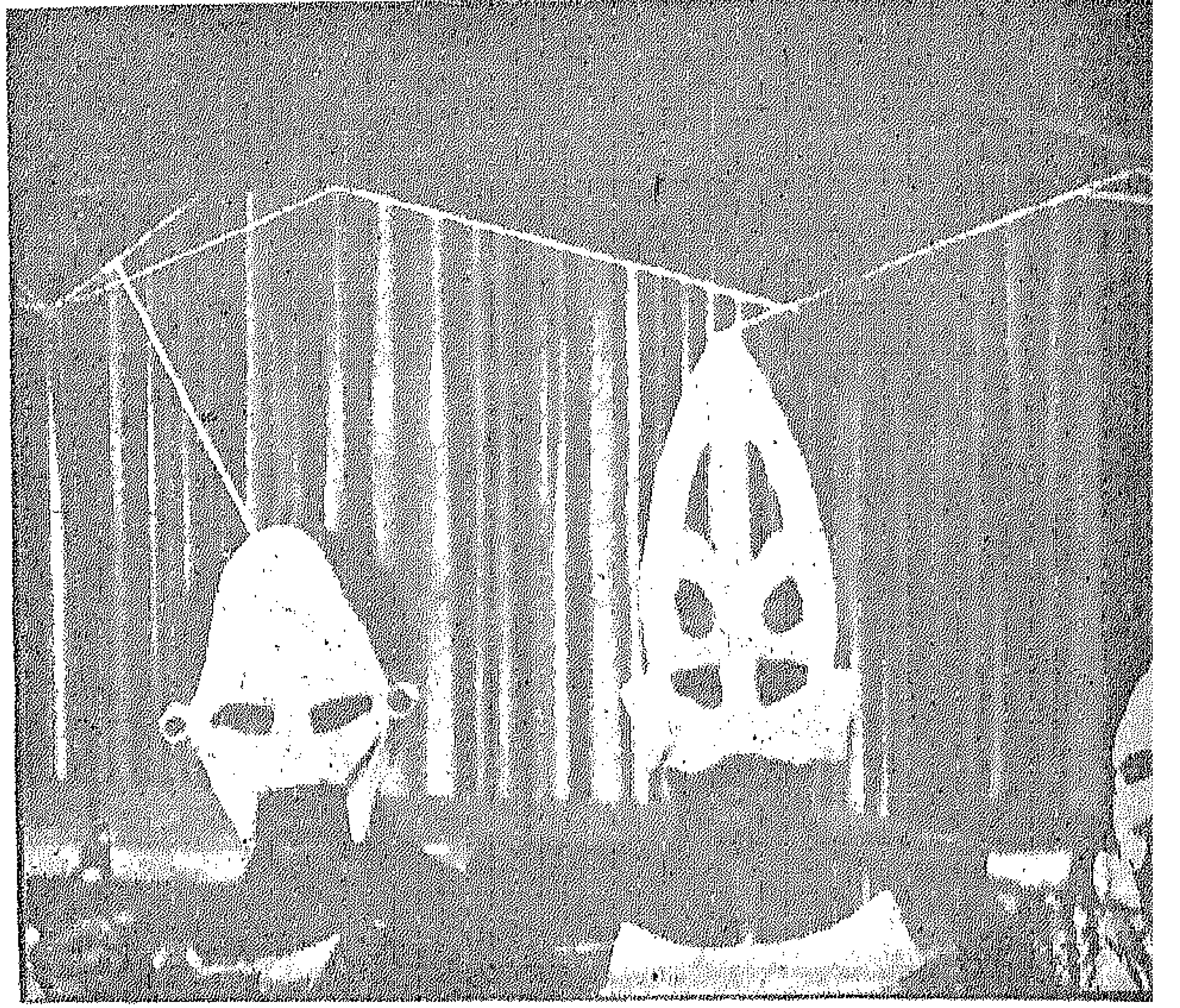
مسرح المواقف عند سارتر



مشهد من مسرحية جلسة سرية

بنفس الحجارة
نستطيع أن
نبني للحرية
قبرا، ونستطيع
أن نشيد
لها معبدًا .
سارتر

Théâtre des situations chez Sartre



جـــــــلال العشـــــــرى

عندما يتحدى الانسان انسانا مثـله فهو الآخر انسان ، فاذا تحـدى‌اله فهو أكثر من انسان .. انه بطل .. بطل لأنه استطاع أن يعلو على نفسه وعلى الآخرين ، وبطل لأنه استطاع أن يتخذ لنفسه موقفا . وهو بطل وجودى لأن وجوده رهن بهذا الموقف ، وهو بطـل درامى لأنه يصارع قوة أكبر منه .. لا القدر الذى كان يصارعه البطل الاغريقى ، ولا الطبيعة التى كان يصارعها بطل عصر النهضة ولا المجتمع الذى كان يصارعه بطل العصر الحديث ، بل الآلهة ، كائنة ما كانت هذه الالهة . وهو يصارعها بقوة وبلا حياء لأنه يعلم جيدا انها من فصيلة غـير فصيلته ، وما كان كذلك فهو طارىء ودخيل ، هو أجنبى وغريب ، هو ليس منا ولابد أن ينفصل عنا فى وقت قريب او بعيد .. فعالم الانسان من **صنعه وما لا يضاف الى الانسان فهو غير موجود على الأقل بالنسبة الى الانسان .**

الانسان .. حرية

ومثل هذا الموقف الذي اتخـــذه سارتر ما كان يمكن ان يقع الا بفضل الحرية الانسانية ومن أجل الحرية الانسانية ، فعند سارتر أن الحرية هى أغلى قيمة فى حياة الانسان ان لم تكن هى وحياته شىء واحد أو هما وجهـان لشىء واحد ، **فالانسان قد ترك لنفسه ووجوده قد أودع بين يديه وما حريته سوى تلك القدرة الذاتية على تكوين نفسه واختيار أساليبه فى الحياة** . من هنا كان الانسان فى صميمه حرية وكان وجوده هو عين حريته ، ومن هنـــا كان الانسان محكوما عليه بالحرية وكانت حريته هى الشىء الوحيد الذى ليست له الحـرية فى أن يتخلى عنه .

وسارتر هنا وهناك انما يتخذ من القضية التى أثارها **دستويفسكى** قاعدة لاطلاق هـذه الأقوال الصاروخية وهى القضية القائلة بأنه اذا انتفى وجود الله أصبح كل شىء جائزا ، والتى اضاف اليها سارتر قوله انه حتى اذا كان الله موجودا فلن يغير من أمر الانسان شيئا :

وتلك ثورة فى عالم الفلسفة .. ثورة لا تقل

فالانسان فى الوقت الذى يكون فيه حرا كل هذه الحرية ، يكون مسئولا مسئولية لا تقل عمـــا يتمتع به من حرية فعلى قدر ما تكون الحــــرية تكون المسئولية لأن الانسان عندما يفعل لا يفعل لنفسه فحسب وانما هو يشرع للانسانية كلها ويشعر فى الوقت نفسه بأنه مسئول مسئولية كلية شاملة . وهذا هو معنى قـــول سارتر : ((**انني مسئول عن كل شيء ، ومسئوليتى تمتد حتى الى تلك الحرب التى اشتركت فيها كما لو كنت أنا الذى أعلنتها**)) .

وعلى ذلك فان زعيم الوجـــودية المعاصرة عندما يقول ان الانسان مسئول عن نفسه لا يعنى أنه مسئول عن فرديته فحسب وانما يعنى أنه مسئول عن الناس جميعا ، بمعنى أن كلا منا كما يقول عنوان رواية **سيمون دى بوفوار** مسئول عن ((**دم الآخرين**)) .

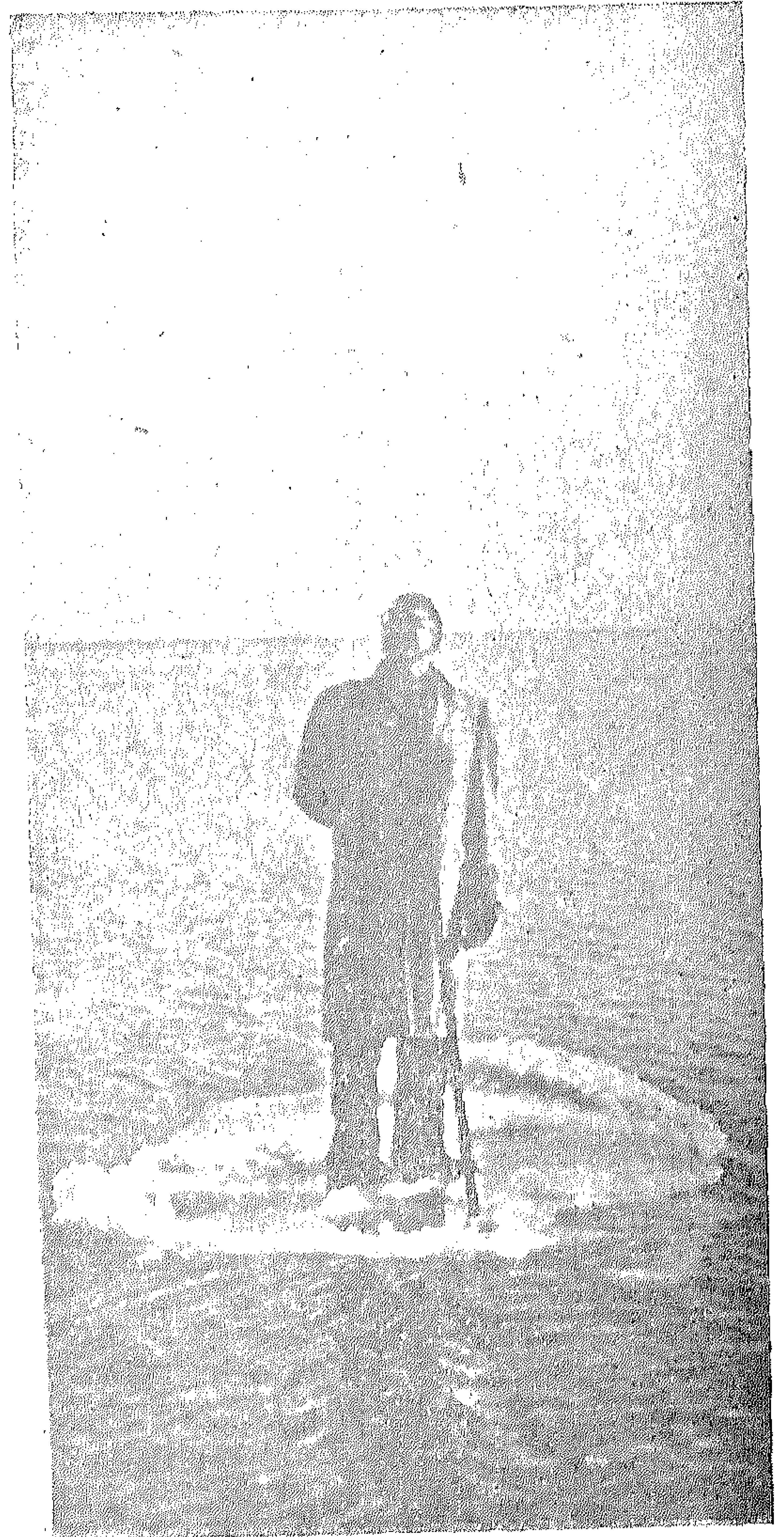
بين الماركسية والمسيحية

وما كادت هذه الفلسفة تطفو على مسطح الفكر الأوروبى حتى توالت عليها الهجمات من كل جانب ، هاجمتهـــا المنظمات الفكرية كما هاجمها الأفراد الذين لا ينتمون الى تنظيم بعينه أو الى جهاز بالذات .

.. وربما كانت أعنف الهجمات التى وجهت الى الوجودية تلك التى وجهها **الماركسيون** .. فعند هؤلاء أن الوجودية تحصر الانسان فى وجوده الفردى فتعزله عن العالم وتبعده عن التضامن البشرى .. الا أن الوجودية بانطلاقها من الذاتية الخالصة أو من الكوجيتو الديكارتى **((أنا أفكر))** تجعل الانسان يدور حول ذاته ويظل يدور دون أن يخرج من ذاته ليلتقى بالآخرين . ومن ثم **فالوجودية فى رأى الماركسيين فلسفة تأمليـة خالصة ، فلسفة تعبر عن الترف البرجـوازى الرخيص ، والفردية الرجعيـــة التى تتنافى مع النظام الجديد فى العالم** .

أما **المسيحيون** فيرون أن الوجودية فلسفة يأس وتشاؤم ، أو فلسفة حصر وقنوط لأنهـا بتجريدها الانسان من كل أمل فى الحياة ومن كل قاعدة للعمل ، وباستخفافها بكل قيمة أبدية خالدة ، وبتشديدها على كل ما هو قذر ودنىء فى حياة الانسان ، بهذا كله وبكثير غيره تجعـل الوجودية من العمل شيئا مستحيلا بالنسبة الى الانسان الذى يركن الى حال من الهـــدوء الحزين .. **فيه يمارس الكسل ويستعذبه . وفيه يظل ينسكع على حائط الوجود والزمن** .

والحقيقة أن كلا من الماركسى والمسيحى لا يستطيع احتمال ما تؤكده الوجودية من حرية



فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها **ماركس** فى علم الاقتصاد ، **وفرويد** فى علم النفس ، **وداروين** فى علم الحياة . لأنه بظهور سارتر على مسرح الفلسفة لم يعد لمشكلة معرفة هل الاله موجودا أو غير موجود أية اهمية على الاطلاق مهما كان حل هذه المشكلة ، المهم أن يكون الانسان حرا وألا يصدر فى أفعاله الا عن الحـــرية . وما دام الانسان يصنع قدره بيده ، وبيـــده يشكل مستقبله بل ويشكل ماضيه فهو عندما يحس وعندما يفكر وعندما يريد لا يصدر عن قيمة من القيم التقليدية ، ولا يتلقى عن اله دين من الأديان لأنه قد تحرر تحررا كاملا من سلطان كل قيمة مهما كان مصدرها ، ولأنه بمحض حريته قد خلق لنفسه قيما أخرى جديدة . ومن ثم

كاملة أو حرية خالصة لأن كلا منهما اعتاد أن تكون له عقيدة دينية أو ثورية ، عقيدة يستوحيها من الكنيسة أو يتلقاها من الحزب ، عقيدة تنظم له مستقبله كما نظمت له ماضيه ، عقيدة تكون بالنسبة له ((**كالشماعة**)) التى يعلق عليهـــا مخاوفه وهمومه فتريحه من عناء التفكير . أما الوجودية تلك الفلسفة الكريهة المزعجة فانهـــا تخدش حياء الكون وتعرى الحياة من كل معنى ، وهى فلسفة لا يطيقها الانسان المنتظم ، الانسان المتمذهب ، الانسان الواقف فى الصف لأنهــا تعطيه حرية الاختيار وتحمله تبعة اختيـــاره فتكون أفعاله بمثابة قرارات ليس لها ضمان دينى ولا رصيد جماعى .

الوجود فى موقف

ومع هذا فربما كان أبلغ دفاع عن الوجودية هو هذا الدفاع الذى يأتيها من الخارج لا من الداخل أعنى من الظروف البيئية والتاريخية التى استدعت قيام هذه الفلسفة . ففى الحرب العالمية الثانية عندما احتل الألمان فرنسا واذاقوا الشعب ألوان الاهانة وصنوف الاذلال ، كان لابد لجماعة المثقفين باعتبارهم الناس الذين لهـم زيادة التنوير والتحرير ، والذين لهم فى الحياة آمال جديدة وأسباب جديدة كان لابد لهـم أن يصدروا قرارا ويتخذوا موقفا والا صـــارت حكمتهم جنونا واقوالهم لغطا وهراء . وبالفعل أجمعت الطلائع الثقافية الرائدة على مقـــاومة العدو .. **مقاومته بالكلمة وبالسلاح**.. ومقاومته حتى آخر قطرة من دمائهم وآخـــر فكرة فى رءوسهم ، ونظمت حركة مقاومة الاحتـــلال الألمانى ، واشترك سارتر فى الكفاح فأسهم فى قيادة المعركة بشجاعة وذكاء نادرين .

وكان لهذا الموقف البطولى الرائع فى الدفاع عن الحرية وعن القيمة الانسانية ، وفى الحملة على الاستعمار وعلى القوة الغاشمة ، وفى الارتباط بقضايا العصر ووخز الضمير العالمى . كان لهذا **الموقف السارترى** الباسل أكبر الأثر فى تحرير باريس وفى ظهور الفلسفة الوجودية . فالوجودية فلسفة أزمة وموقف ، فلسفة عمل ونضال ، فلسفة تمثلت فيها أهم قضايا العصر فى ابعاده النفسية الباطنة واتجاهاته الانسانية العامة ، كما انها **فلسفة استطاعت أن تحرر باريس وأن تهيب بالعالم كله خارج فرنسا أن يواصـــل انتصاره من أجل تحرير الانسان** .

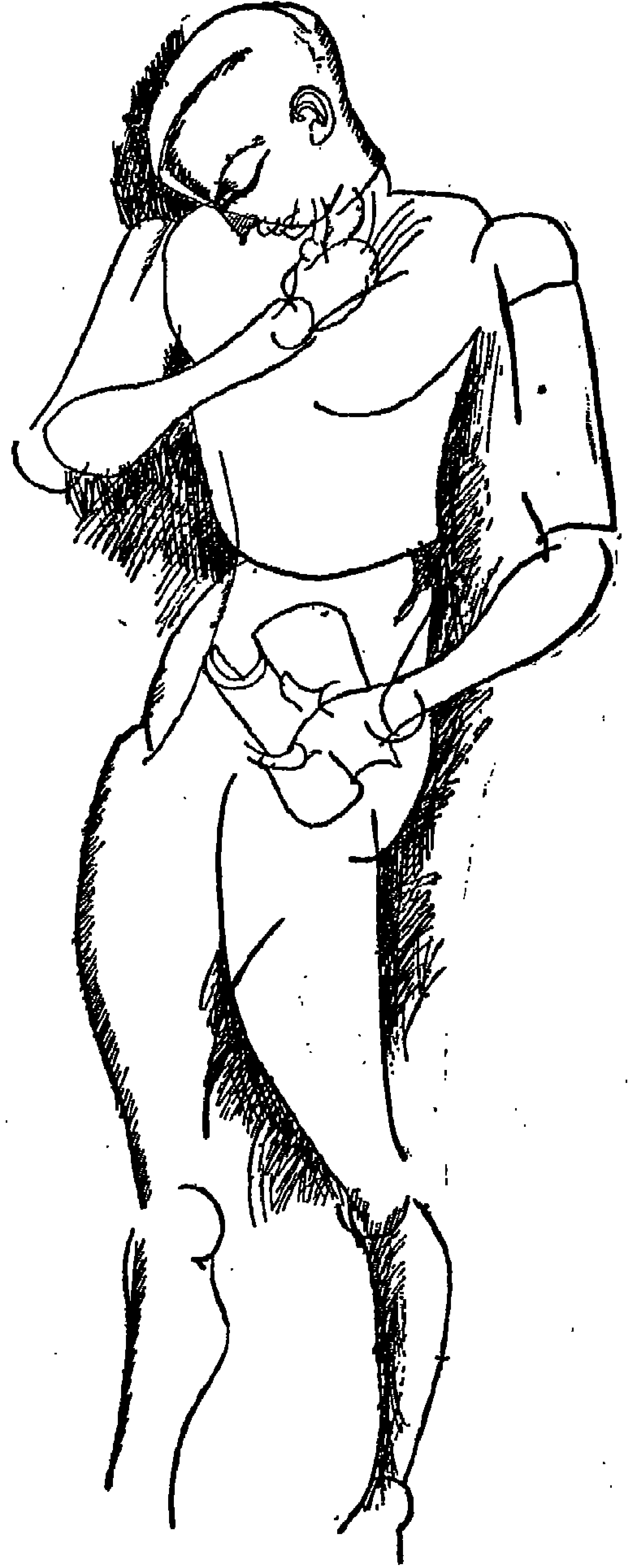
ولما كانت الفلسفة الوجودية فلسفة مواقف كان لابد للأدب الوجودى أن يكون هو الآخـر أدب مواقف ومصطلح الموقف من أكثر المصطلحات الفلسفية شيوعا فى العصر الحديث ، والفضل فى شـــيوعه راجع الى كتاب سارتر المسمى ((مواقف)) . والموقف هو علاقة الانسان بمكونات الاطار الذى يعيش فيه .... وبالناس والأشياء، فهؤلاء جميعا أجانب بالنسبة الى الانسان ، ومن ثم فهم عوائق فى سبيل تحقيق حريته .. عوائق لابد له أن يقاومها حتى يتمكن من ترجمة هذه الحرية الى أقوال وأفعال . وفى هـــذه المقاومة يولد الصراع ، وفى الصراع تتاح الفرصة أمام الانسان لكى يوجد ولكى يعلن عن وجوده فالانسان بوجوده فى حالة ما وبتجاوزه هـذه الحالة يحقق وجــوده لأن الوجـــود الانسانى المشروع .. الوجود الانسانى على الحقيقة .. الوجود الانسانى وكفى ما هو الا **وجـــود فى موقف** .. وجود يحس بماهيته ويلتزم بهـــا أمام الناس والأشياء جميعا . والالتزام بالموقف أو فى الموقف يستتبع ادراك قيم انسانية جديدة وأسبابا انسانية جديدة ، لأنه من خلال هـــذا الادراك يعلو الانسان على موقفه ويتجاوزه الى ما هو أفضل ، ولا يتوافر ذلك للانسان الا اذا كان عنده من الوعى ما يكفى لكى ينخرط فى سلك بلاده فيكون ثائرا لبـــلاده وببـــلاده ، متضامنا فى ثورته مع مجموعة الشعوب البشرية، فكل ما ينتمى الى نفس النوع له قيمة انسانية كما يقول **آرثر ميللر** .

وهكذا نجد أن كل جهود سارتر الدرامية تتجه لا الى تصوير نماذج كلاسيكية .. اجتماعية أو - تاريخية .. كما كان الحال عند **موليير وراسين** اللذين قدما لنا نماذج البخيل والكذاب والعاشق والخائن ، بل الى تصوير شخصيات فى ((موقف)) **شخصيات توجد وتتطور على مستوى ديناميكى شخصيات تخلقها طبيعـــة الموقف لا تقاليد المسرح** . وعـــلاوة على ذلك فان المسرحية الوجودية تختلف عن المسرحية الكلاسيكية فى أن الموقف فيها ليس أزمة أحداث درامية بل أزمة ذهنية خالصة ، أى أن المسرحية لا تحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المثيرة التى تهز وجدان المتفرج ، بل تصور موقفا تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمات السلوك البشرى .. قل أزمة ضمير أو أزمة مصير أو أزمة قضية . المهم انها أزمة تستحث المتفرج على التفكير وتوقفه فوق سطح صفيح ساخن .

الالتزام فى المسرح

والذباب هو عنوان أشهر مسرحية كتبها سارتر واكثر مسرحياته وفاء بآرائه الفلسفية وفنه الدرامى . فالى جانب الروعة فى طرح قضايا تتصل بالمشكلات العصرية بعامة والسياسية منها على وجه الخصوص هناك البراعة فى ايراد الحوار وادارة الشخصيات ، والاستاذية فى تحويل الفكر الى نوع من السلوك مع الاحتفاظ للمسرحية بقيمتها الدرامية وان تكن مسرحية ذهنية أو مسرحية موقف . ثم هناك الوفاء لنظرية الالتزام فيما يتعلق بشكل العمل الفنى .. **فلا فصل بين الشكل والمضمون وانما هما معا لأنه لا وجود لأحدهما بمعزل عن الآخر ، فلا قيمة لشكل من حيث هو شكل ولا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعى** ومن ثم فالأسلوب ما هو الا وسيلة يتوسل بها وليس غاية تقصد لذاتها ، ومن غير أن يكون فى ذلك خيانة لضمير الكاتب ، ومن غير أن يصير أدبه بوقا من أبواق الدعاية .

والتعديل الذى ادخله سارتر على الأسطورة الاغريقية القديمة كان حقا تعديلا عجيبا يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة ، **فمسرحية الذباب** ليست مجرد ترديد للمسرحية القديمة بعد أن صبت فى قالب عصرى حساس وعولجت معالجة فنية حديثة كما فعل **جان جيرودو** فى مسرحية « **الكترا** » ولا هى ترديد للقصة فى وضع عصرى جديد وبيئة سيكولوجية جديدة كما فعل أونيل فى مسرحية « **الحداد يليق بالكترا** » ولا هى احلال لقصة قديمة فى صياغة سيريالية معاصرة كما فعل **كوكتو** فى « **اورفيه** » أو « **الآلة الجهنمية** » وانما هى شىء يختلف عن هذا كله ، شىء بلغ من الاتقان والاحكام ما اضطر معه سارتر الى اعادة بناء القصة فى كثير من المواضع . وكم يحلو للانسان أن يقارن بين مسرحية « **الذباب** » **لسارتر** وبين « **اجمونت** » **اجينه** أو « **وليم تل** » **لشيلر** ، فهنا مسرحية



تهيب بالانسان أن يواصل انتصاره من اجل الحرية ، ومن أجل مقاومة العدو ، ومن أجل الاطاحة بالمستعمر الأجنبى **حقا ما اروع جرأة اورست الداعى الى التحرير .**

وخلاصة هذه المسرحية ان جاز التلخيص ان « **أورست** » البطل الاغريقى القديم الذى يتحول عند سارتر الى بطل وجودى ، يتفق مع اخته « **اليكترا** » كما تقول الأسطورة على قتل أمهما الملكة « **كليتمنسترا** » وعشيقها الملك غير الشرعى « **ايجست** » جزاء ما اقترفا من قتل والدهما الملك العظيم الشبيه بالالهة «**اجاممتون**». فعندما عاد الأخير من حرب طروادة ظافرا ، أعد له الآثمان كأس الخيانة والغدر بدلا من كأس النصر والفخار ، فقتلاه كما تقتل الحشرة أو كما يذبح الحيوان . وهكذا خلا لهما الجو لكى يكرعا لذات الحب الآثم فوق سرير الخيانة والطعان . ولكى لا ينغص « أورست » عليهما حياتهما القيا به خارج المدينة عسى ان تلتهمه وحوش الغابة . أما اخته « اليكترا » فيستبقيانها خادمة فى القصر . ويكبر أورست ويغدو شابا قوى البنيان عظيم الثقافة عالما بقصته راغبا فى ان يثأر لابيه .

« واليوم ها انت شاب ذو يسار وجمال محنك كالشيوخ ، حر من كل عبودية وكل اعتقاد ، لا أهل ولا وطن ولا دين ولا مهنة ، حر فى أن تلتزم ما شئت ، عليم بانه لا ينبغى للانسان ان يلتزم بشىء قط » .

ويعود من منفاه ويتعرف على أخته عندما جاءت الى قبر ابيها تقدم لروحه القربان ــ وعند هذا القبر .. قبر ابيهما العظيم .. يتفقان على أن ينتقما لأبيهما ويثارا له مهما كلفهما ذلك من مشقة وعناء . ويفى « أورست » بوعده فيقتل « ايجست » .. يطعنه ويتركه مجندلا فى غرفته والسيف غائر فى كبده ، ثم يتحول الى الملكة فيطعنها هى الأخرى ويتركها فاغرة الفم والعينين . وبذلك يموت عدواه . وبموتهما يموت حقده وان ظل سنين طوالا يستمتع بلذة هذا الموت قبل ان يقع .

البطل الوجودى الجديد

وهكذا يصيح « أورست » فى وجه اخته ويداه مضرجتان بالدماء « **انى حر يا اليكتريا .. وها هى الحرية تنقض على كما تنقض الصاعقة** » وترد عليه اليكترا « **حر ؟ اما انا فلا اشعر بانى حرة** » ذلك لأن اورست بعد أن تم له قتل أمه وعشيقها لم تلاحقه آلهة الانتقام كما فى الأسطورة القديمة ، بل لاحقه ذباب الندم الذى هو فى مسرحية سارتر بديل لهذه الآلهة . ولكن أورست لا يعبأ بطنين هذا الذباب لأنه باعتباره بطلا وجوديا قد تخلص مما يسمونه الضمير وبالتالى مما يسمونه الندم وأصبح يرى أن ما فعله تابع من ذاته وصادر عن أعماق وجوده ، وانه قد فعله بمحض تفكيره وارادته الحرة ، ومن ثم فهو وحده المسئول عن فعله مسئولية كاملة : « اليكترا .. فعلت ما فعلت ولن أندم عليه ولا أرى من الخير الكلام فيه » .

اما اليكترا فلانها لم تصبح بعد وجودية كاملة ، فاننا نراها تخشى هذا الذباب الذى يحاصرها ويترصدها ويهبط عليها فى حجم النحل فينهش فى عينيها ويطن فى أذنيها ويتركها فريسة لزبانات الندم . ولهذا نراها تنهار وتثور فى وجه أخيها « **انها جريمتك .. جريمتك التى تنهش خدى وتنتزع جفونى حتى يبدو لى أن عينى واضراسى اصبحت عارية** » .

وهكذا نجد أن الندم والضمير وأمثال هذه الأشياء لم يعد لها مكان فى الدراما الوجودية الحديثة لأن أشياء اخرى غيرها قد حلت محلها .. اشياء من قبيل الحرية والمسئولية والموقف والاختيار ولهذا فان هذه المسرحية تبلغ ذروة روعتها فى هذا المشهد الذى يقع قرب النهاية ، والذى يدور بين البطل الوجودى « أورست » وبين جوبيتر كبير الآلهة حيث يقف الانسان موقف المعارضة من الآلهة .

أورست : ان كونك كله لا يكفى لكى يشعرنى بالخطأ .. انت ملك الآلهة ياجوبيتر ، ملك الحجارة والنجوم وأمواج البحر ولكنك لست ملكا على الانسان .

جوبيتر : لست ملكا عليك انت أيها الحشرة الدنيئة الوقحة ، فمن الذى خلقك اذن ؟

أورست : انت الذى خلقتنى ولكن كان يجب الا تخلقنى حرا .

جوبيتر : انما وهبتك الحرية لتخدمنى .

أورست : قد يكون هذا صحيحا ، ولكن هذه الحرية قد انقلبت ضدك ، فلا أنا ولا أنت نستطيع أن نغير من ذلك شيئا .

جوبيتر : وأخيرا ، هذا هو العذر .

أورست : أنا لا أعتذر .

جوبيتر : وهل هذا صحيح ؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تدعى انك عبد لها تكاد أن تكون اعتذارا .

أورست : لست السيد ولا العبد .. وانما أنا الحرية . ما أن خلقتنى حتى خرجت عليك ولم يعد لك على سلطان .

وما أن يفرغ أورست من كلامه حتى يسارع الى مواجهة الجماهير فى جراة وشجاعة بأنهم فى حل من كل الالتزامات التى فرضت عليهم جزاء جرمهم ، وبأنه وحده سيحمل عن المدينة كلها خطيئة قتل والده الملك .

وبعد أن يعفى أورست الناس من هذا الاثم ليضعه على كاهله هو ، يتلاشى الندم ويموت الذباب لأن حياة جديدة أشرقت على الضفة الأخرى من النهر وعلى الجانب الآخر من الجبال : **وداعا أيها الناس وحاولوا أن تحيوا ،** فكل ما هنا جديد ، وكل شيء قد بدا منذ اليوم **فحسب ، وحياتى أيضا قد بدأت ويا لها من حياة غريبة »** .

وتفسير ذلك وجوديا أن الحرية التى عناها أورست بقوله : **« ذاتى حريتى »** انما تتألف من سيطرته على دخيلة نفسه ، ومن معرفته لنفسه فى وقت واحد . وهاتان هما الدعامتان اللتان ترتبت عليهما المطالبة بالحرية السياسية فى صورة التحرر من المستعمر الأجنبى ، والتطلع الى الانسان الجديد الذى يحيا فى البلد البعيد ، استمع الى أورست وهو يناجى أخته الكترا بعد أن تحررا .

أورست : اعطنى يدك ، سوف نذهب ..

الكترا : الى أين ؟

أورست : لا أدرى ، سوف نذهب صوب أنفسنا ، فعلى الضفة الأخرى من النهر ، وفى الجانب الآخر من الجبال ينتظرنا أورست آخر والكترا أخرى ، يجب أن نبحث عنهما فى جهد وأناة .

أى انه لم يعد لمشكلة سوى مشكلة الحرية أية أهمية على الاطلاق ، نعم فقد استطاع الفيلسوف أن يدير المعركة بحكمة ودهاء ، استطاع أن يجعل من مسرحيته لغما ينفجر فى جوف حكومة النازى ، ومنشورا ثوريا يوزع على جميع أهالى باريس . وما أن يسدل الستار حتى تنطلق فى طول البلاد وعرضها نغمة جديدة تهيب بالانسان الفرنسى أن يخلع رداء الندم ويتخلص من الذباب ، أن يعتنق الحرية ويعمل على التحرر ، أن يردد فرحة البطل الوجودى اورست اذ يلتقى بأخته الكترا بعد غيبة خمسة عشر عاما لأنها فى الحقيقة فرحة الكاتب سارتر اذ يعود من الأسر ليرتمى على صورة معبودته باريس :

« لقد ولى الليل وهذا مطلع الفجر ، ونحن حران يا الكترا ، يلوح لى أنى وهبتك الميلاد وأنى لم أولد الا معك ، انى أحبك وأنت لى . وبالأمس كنت وحيدا واليوم أنت لى . لقد ضاعف الدم توثيق عرانا ، لأننا من دم واحد وقد أرقنا دما ».

وسارتر على حق ، فان نظرة واحدة الى ما تعانيه الانسانية من ذعر وفزع ، ثم نظرة أخرى الى محنة الانسان ومحنة الحضارة ، ثم نظرة ثالثة وأخيرة الى عظم مسئوليتنا نحن أبناء هذا العصر ازاء المأساة الانسانية الكبرى تجعلنا جميعا نحس بجدية هذا النظام ، وبأن مصير الانسانية كله معلق بخيط واه من الأمل.. الأمل فى الحرية .. والأمل فى الانسان لأننا كما قال سارتر : **« بنفس الحجارة نستطيع أن نبنى للحرية قبرا ونستطيع أن نشيد لها معبدا »** .

من التحرير الى التنوير

على أنه اذا كانت هذه المسرحية بالنسبة لمسرح سارتر هى مسرحية **« التحرير »** التى فجر فيها ألغام الحرية ، فان المسرحية التى تلت ذلك مباشرة هى مسرحية **« التنوير »** أو المسرحية التى تم فيها التحرر بالفعل. ولذلك فاذا كانت مسرحية **« الذباب »** تحرير وانفعال فان مسرحية **« جلسة سرية »** تنوير وفصل . المسرحية الأولى فيها مقاومة العدو وتحقيق النصر من الخارج . أما المسرحية الثانية ففيها مقاومة الذات وتطهير النفس من الداخل . فالفرحة التى عمت باريس بعد تحريرها من الاحتلال النازى كانت فى حقيقتها هى فرحة النصر وما صاحب ذلك من فوضى الفرحة أو فوضى الحرية ، لذلك كان لابد من تنظيم هذه الفرحة وتهذيب تلك الحرية ، **فاذا كنا قد حصلنا على حريتنا فما الذى ينبغى أن نفعله بهذه الحرية ؟**

ان التنوير يأتى بعد التحرير .. تماما كما أن التعمير يجيء بعد التدمير ، ولكن أيجوز

للانسان أن يحكم على حياة انسان آخر من واقع عمل واحد ؟ . هذا هو السؤال الذى يلقيه **جارسان** فى مسرحية سارتر الثانية لتجيب عليه **اينيس** بقولها « **الاعمال وحدها هى التى تحدد كنه ما ينشده الانسان .. انك أنت حياتك ، ولا شىء غير هذا** » .

وهكذا نجد أن جارسان فى مسرحية « جلسة سرية » يجىء بعد أورست فى مسرحية « الذباب » ليتمم ما بدأه الأخير ، وليكون مصداقا لقول أورست : « **ان الحياة الانسانية تبدأ على الجانب الآخر من الشعور باليأس** » . ولذلك كانت مسرحية « الذباب » هى المسرحية التى تمثل خلاص الشعب بمقدار ما جاءت مسرحية « جلسة سرية » لتمثل خلاص روح الانسان . وهذا كله هو ما قصد اليه چان بول سارتر قصدا حينما صور لنا الحرية السياسية فى المسرحية الأولى وكأنها منبعثة من حرية سابقة عليها يعسر فهمها وادراكها وتصور ما تنطوى عليه من أغوار .. **انها حرية الذات** .. ولذلك نرى انه اذا كانت حالة أورست العقلية غير المتحررة قد وصفت بأنها غيبة رائعة ، فان حالته الجديدة المتحررة هى بلا شك « **منفى** » والفرق بين الحالتين كما يقول **اريك بنتلى** ينم عن الوعى والدهاء .. **الفرق بين عقلية الشاب الغائب وبين الرجل الحر المنفى هو ان المنفى على الرغم من منفاه مرتبط بالتزامات بعينها نحو المجتمع الانسانى ، مجتمع الآخرين** .

ومسرحية « **الجلسة السرية** » تصف لنا يوما فى الجحيم ، يوما واحدا فقط نعرف منه ماذا عسى أن تكون بقية الأيام ، ونعرف منه أيضا أن الجحيم مكان لا مخرج منه لمن يدخله ولا مفر منه لكبار الخاطئين . وهى تطرح علينا مواقف قومية من خلال ثلاثة أشخاص حديثى العهد بالموت ، ثلاثة أشخاص كلهم أبطال على قدم المساواة وهم **جارسان واستيل واينيس** ، يضاف اليهم أحد الزبانية يأتى بهم الواحد بعد الآخر الى مكانهم من الجحيم ، وبعد أن يزود كلا منهم بالتعليمات الواجب اتباعها يختفى الى النهاية ، يختفى تاركا وراءه هؤلاء الثلاثة ، وكل منهم يحاول أن يضع الخطة التى تكفل له السعادة مع واحد من الاثنين الآخرين . ولكن عبثا يحاولون .. فكلما نشبت علاقة بين أحدهم وأى من الاثنين الآخرين تدخل الثالث ليفض هذه العلاقة وليعودوا جميعا كما كانوا أشتاتا فرادى . **وفى النهاية يتضح لنا ولهم أن حشر ثلاثة أشخاص يجهل كل منهم الآخر فى حجرة واحدة ، وان بدا يسيرا فى أول الأمر الا أنه سرعان ما يخلق جحيما أشد هولا من جحيم الأغلال ، وعذابا أشد قسوة من عذاب السعير** . وهذا ما عبر عنه أحد هؤلاء الأشخاص الثلاثة بقوله : « **كل واحد منا هو فى الواقع جلاد الاثنين الآخرين** » .



ثلاثة فى الجحيم

ولكن من هم هؤلاء الأشخاص الثلاثة ؟ وما الذى جاء بهم الى الجحيم ؟

أولهم هو « **جارسان** » صحفى من دعاة السلام أعدم رميا بالرصاص أثناء محاولته الفرار من الخدمة العسكرية ، وهو منطو على ذاته يكثر من الانزواء ، ويقل من الكلام ، ويدفن وجهه فى كفيه كلما استعاد ذكرى ماضيه الملطخ بالعار ، ولا أمل له فى هذا الجحيم الا أن تتركه المرأتان وشأنه ، فيخلو الى نفسه يحاسبها

ويعيد الحساب عساه يجد لذاته معنى فى كون خال من المعنى . وأما ثانيتهم فهى العانس « **اينيس** » امرأة مسترجلة تعزف عن الرجال وتتعشق النساء ولا أمل لها فى هذا الجحيم الا أن تطارد المرأة الوحيدة التى جمعتها بها الأقدار هنا فى هذه الحلقة المفرغة . وأخيرا تجىء **استيل** امرأة لعوب باهرة الجمال ملتصقة بجسدها الى أقصى حد فكل ما كان يهمها فى الحياة وما يهمها الآن بعد الموت هو أن تروى هذا الجسد بقبلات الرجال . ولذلك نراها تطارد الرجل الوحيد فى هذا المكان باحثة عن الحب ، باحثة عنه ولو كان فوق عرصات الجحيم !

ولكن ما الذى جاء بهؤلاء الثلاثة هنا فى هذا الجحيم ؟

استيل تقول « **انها مجرد الصدفة التى جمعت بيننا** » اما اينيس فترى « **انهم قد رتبوا كل شىء ، حتى أتفه التفاصيل رتبوها بعناية كاملة ، فهذه الغرفة كانت فى انتظارنا** » وأما جارسان فيرى أن خطاياهم لابد وأنها كانت متشابهة مما جمعهم هم الثلاثة فى مكان واحد. وهكذا يعترف كل منهم لزميليه بالاثم الذى ارتكبه فاستحق من أجله أن يحشر فى هذا الجحيم .

اما « **جارسان** » فهو أقلهم خطيئة فيما يبدو ولذلك فهو يتصرف كما لو كان أكثرهم بطولة .. ولكن الجرح الأليم فى حياته فيما عدا قصة فراره من المعركة والحكم عليه بالاعدام هو معاملته الحقيرة لزوجته الوفية ، كان يرغمها على أن تأتيه بطعام الافطار وهو راقد مع عشيقته فى الفراش ، وظل على هذا الحال طوال حياته ، والمسكينة لا تشكو ولا تتوجع وانما تقيم على حبه فى الوقت الذى يقيم فيه على خيانتها . ان مشكلة جارسان تتلخص فى انه يعتقد أن فراره ليس دليلا على الجبن وانما هو دليل على الشجاعة . لأنه فر بمحض اختياره ولأنه يعلم ان الفرار أشق من القتال ، ولأنه أخيرا كان ينوى الرحيل الى المكسيك لينشىء هناك صحيفة تندد بالحرب وتدعو للسلام . **ان جحيم جارسان هو انه لا يجد احدا يؤمن بشجاعته ، احدا يقول له بصراحة وصدق انه ليس جبانا . وها هو يعرض قضيته على كل من المرأتين .**

اما **اينيس** فتقول له « **ان الأعمال تحدد ما يختاره الانسان .. وعليك أن تدفع الحساب فانت حياتك لا شىء آخر** » . غير أن اينيس أيضا هى حياتها لاشىء آخر .. وحياتها هى حياة الشذوذ الجنسي والتشويه النفسى والخطيئة والخطأ فى وقت واحد ؛ فهى تنفر من الرجال وتعشق النساء وكانت تعيش مع ابن عمها فأفسدت عليه زوجته **فلورانس** حتى هجرته ولم يجد المسكين ما يريحه من العذاب الا الترام الذى صدمه وقضى عليه فى الحال ، وظلت اينيس تحمل فلورانس مسئولية قتل زوجها حتى يئست من الحياة ، وذات يوم فتحت صنبور الغاز الذى أدى الى اختناق المرأتين معا. وها هى الآن تطارد استيل بعد الموت كما كانت تطارد فلورانس فى الحياة . **ولكن جحيمها أن استيل تحتقرها كل الاحتقار ولا تهتم الا باغراء جارسان .**

واستيل هذه امرأة باريسية بكل ما فى هذه الكلمة من المعانى .. لا هم لها الا الحب .. فهى متزوجة وعاشقة فى وقت واحد ، تخون زوجها العجوز مع عشيقها « **روجيه** » وتنجب منه طفلة تلقى بها من النافذة فتؤدى هذه الحادثة بعشيقها الى الجنون ومن بعده الى الانتحار ، ولا تجد استيل امامها الا الفتى بيير الذى كان يجن بحبها جنونا غير عادى ، ولكنه الآن وبعد أن اكتشف حقيقتها انصرف الى الفتاة « **أولجا** » ذات الشعر الأحمر والجسد البدين ، وأخيرا تعيش استيل وحدها فى باريس بعد أن فقدت كل شىء طفلتها وعشيقها وزوجها وآخر المعجبين، وتظل فى وحدتها الى أن تموت لا من وخز الضمير ولكن من الالتهاب الرئوى . **ان جحيم استيل الآن هو انها فى حاجة الى رجل .. فى حاجة الى جارسان .. ليكن ما يكون أشجع الشجعان أو أجبن الجبناء المهم انها تريد رجلا وجارسان هو الرجل الوحيد والأخير فى هذا الجحيم .**

وهكذا يدور الصراع فى هذه المسرحية ، يدور فى حلقة مفرغة .. اينيس تشقى باعراض استيل ، واستيل تشقى باعراض جارسان ، وجارسان يشقى باعراضه عن نفسه .. نفسه التى فقدها وعادت اليه الآن تحاسبه على فراره من المعركة . وعبثا يحاول جارسان أن يخرج من الجحيم .. فالباب مفتوح ولا من حارس هنا أو سجان ، **ولكن جارسان يؤثر البقاء بمحض اختياره لأن الخروج معناه العدم ، والعدم عند الوجوديين أفظع من الجحيم !**

وتلك هى ذروة الموقف الوجودى أو على حد تعبير سارتر ((**عذاب الانسان**)) . فالحياة هى هذا الجحيم ولكن الفرار من الحياة هو العدم .. **والبطولة عند الوجوديين ليست فى الفرار ولكنها فى الاستمرار لأنه كما قال مالرو اذا كانت الحياة لا تساوى شيئا ، فان شيئا لا يساوى الحياة !**

وهذا ما أدركه البطل الوجودى جارسان تمام الادراك .. فالحياة لابد لها من هذين العنصرين .. لابد لها من اينيس المرأة الصريحة الى درجة الوقاحة والتى اختارها سارتر ليرمز بها الى **ضمير الانسان** ، ولابد لها أيضا من استيل المرأة الجميلة العابثة الى درجة الغواية والاستهتار والتى اختارها سارتر ليرمز بها الى **ارادة الحياة فى الانسان .. وهذان البعدان الضمير والارادة هما جناحا الموقف الوجودى وهما فى الوقت نفسه الأداتان الأساسيتان فى يد البطل الوجودى لفهم نفسه ولفهم العالم من حوله ..**

نعم .. ان ((**الجلسة السرية**)) كما لاحظ **اريك بنتلى** بحق انما هى مسرحية أخلاقية ، مسرحية تقوم على الشخصيات بمقتضى تعريف **ارسطو** من أن الشخصية هى ما يكشف عن الهدف الأخلاقى مبينا ماهية الأشياء التى يختارها الانسان أو يرفضها ، فهى تبين ماهية ما اختاره هؤلاء الأشخاص الثلاثة وما رفضوه ، مما جر عليهم اللعنة الأبدية وأدى بهم الى الجحيم .

الجحيم هو الآخرون

ولكن ما هو الجحيم ؟

((**الجحيم هو الآخرون**)) على حد تعبير جارسان ؛ هو أن يجد الانسان نفسه مع ((**الغير**)) وفى قلب ((**الموقف**)) ، **فالموقف كما سبق أن اسلفنا هو اهم اضافة قدمها الوجوديون الى المسرح ، وهو ما اصبح علما وعلامة على مسرح جان پول سارتر** ؛ ولا يفوت سارتر هنا فى هذه المسرحية أن يفجر جميع امكانيات هذا الموقف الوجودى وأن يستغلها الى حدها الأقصى ، فهو يضع رجلا فى الوسط بين امرأتين لكى يحقق الهدف الكلاسيكى الأثير لدى الفرنسيين من ناحية ، ولكى يجعل شخصياته الثلاث من ناحية أخرى مرايا تعكس صورا عديدة لحدث واحد .

ولقد كتب فرنسيس فرجسون عن الحركة التجديدية الرابعة فقال ((**أصبحنا نرى اليوم فى الاتجاه الجديد شيئا من الخطورة والخطر ، وفى اعتقادى أنه لابد أن يضع الانسان فى مقابل براعة كوكتو المسرحيه ، واتجاه اليوت الدينى ، وصور لوركا الشعبية ، لابد ان يضع فى مقابلها نظرية سارتر عن الموقف ، أو الحدث الذى يكون بمثابة المركز والذى يستطاع رؤيته من زوايا كثيرة .**

ومصداقا لقول فرجسون يمكننا أن نعود الى الجحيم لنراه مرة ثالثة من منظور ثالث ؛ فبعد الجحيم على مستوى الحدث المسرحى المباشر ، والجحيم على مستوى الموقف الوجودى الرمزى ، هناك الجحيم على مستوى الوجود الفكرى السياسى .. فالمحنة التى أصيب بها أشخاص المسرحية الثلاثة ليست هى محنة الانسان فحسب ولكنها محنة فرنسا بوجه عام ..

واذا كانت فترة الاحتلال النازى قد أصابت فرنسا فى عقلها فانها لم تستطع أبدا أن تصيبها فى روحها ، **فالروح الفرنسى .. روح الحب والحرية ظل نقيا كما هو يداه مضرجتان بالدماء ولكن عينيه تشرقان بالحياة .. الى ان جاءته الحرية بعد الاحتلال والحياة بعد الموت .**

وهكذا بفضل الاحساس العميق بالحرية الداخلية وضرورة العمل على تأكيدها فى الخارج ، نشبت حرب المقاومة .. مقاومة العدو بكل الوسائل وفى كل مكان .. بالكلمة المكتوبة ، والنغمة المسموعة ، والصورة المرسومة فضلا عن طلقات النار . وأخيرا عادت الحرية الى باريس كما يعود الربيع الى الحياة ، وانطلقت فى طول البلاد وعرضها صيحة البطل الوجودى أو الانسان الجديد : ((**هانذا موجود ، أتذوق نفسى ، انى أحس بالطعم القديم للدم وللماء الحديدى ، وذوقى هو انى أتذوق نفسى . انى أحيا ، والحياة هى هذا : أن أتمتع بنفسى وأرتوى منها بلا ظما ، أربعة وثلاثون عاما ، أربعة وثلاثون عاما أتذوق فيها نفسى ، وقد كبرت ، قد اشتغلت ، وانتظرت ، وبلغت ما كنت أريد ، مارسيل وباريس والاستقلال ، وقد انتهى كل شىء ، فلا انتظر شيئا بعد ذلك**)) .

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الحر حرية كاملة ، الانسان الذى تحرر من كل مؤثر خارجى .. طبيعى أو اجتماعى ، والوجودية ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا ((جوه)) الخاص ، فسارتر هو التعبير الفلسفى عن هذا الجو .

جلال العشرى

سارتر والرواية الوجودية

Sartre et le roman existentialiste

دكتور أمين العيوطي

ان كل شخصية من شخصياتي قد تأتي اى شيء على الاطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شيء. وأنا لا أحسب حسابا لما اذا كان من الممكن تصديق الفعل فى ضوء أفعالها السابقة ، ولكنني أهتم بالموقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففي روايات زولا يتبع كل شيء أقسى قدرية ممكنة. فشخصياته ذات ماض ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل . فالموقف الذى يخلقه ماثيو لنفسه ، مثلا ، ذو نتائج وهو محكوم بعشيقته وثقافته . لقد صاغ بنفسه روابطه . . وهو لا ينتظر الله، اى شيئا خارجا عن ذاته ، لكى يشير اليه أن يتبعه . فهو لن يتبنى الا القضية التى يقرر أن يجعل منها قضيته .

شخصيات حرة .. حرية مطلقة

بهذه الكلمات التى وردت فى حديث لمجلة الآداب الفرنسية يحدد **سارتر** أكثر من مجرد اسلوبه الفنى الذى يتبعه فى كتابة الرواية ، فهو فى الواقع انما يصدر عن نظرته الفلسفية الأكثر شمولا . وأول ما تؤكده هذه الكلمات هو أنه لا يتبع فى رواياته الأساليب التقليدية مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهما الركيزتان الأوليتان اللتان تقوم عليهما الرواية، بل والقصة والمسرحية أيضا واشارته الى زولا تؤكد أنه اذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعا للدوافع الداخلية للشخصيات وللظروف البيئية المحيطة بها ، أى عملا بقانون الحرية والضرورة ، فانه يختط لنفسه منهجا آخر . ومنطلق سارتر الفلسفى فى عدم اقامة عالمه فى الرواية على الأسس التقليدية المعروفة هو انه لا يؤمن بأن الانسان محكوم بالوراثة والبيئة . بل ولا حتى بماضيه الا فى أضيق الحدود . كما أن الانسان فى رأيه متقلب لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من أعمال فى اللحظة التالية ، قادر على أن يتخلص من ماضيه وان يختار طريقا جديدا فى كل لحظة . ولهذا كان احتمال أن تأتى شخصياته اى عمل لا صلة بينه وبين أعمالها السابقة .

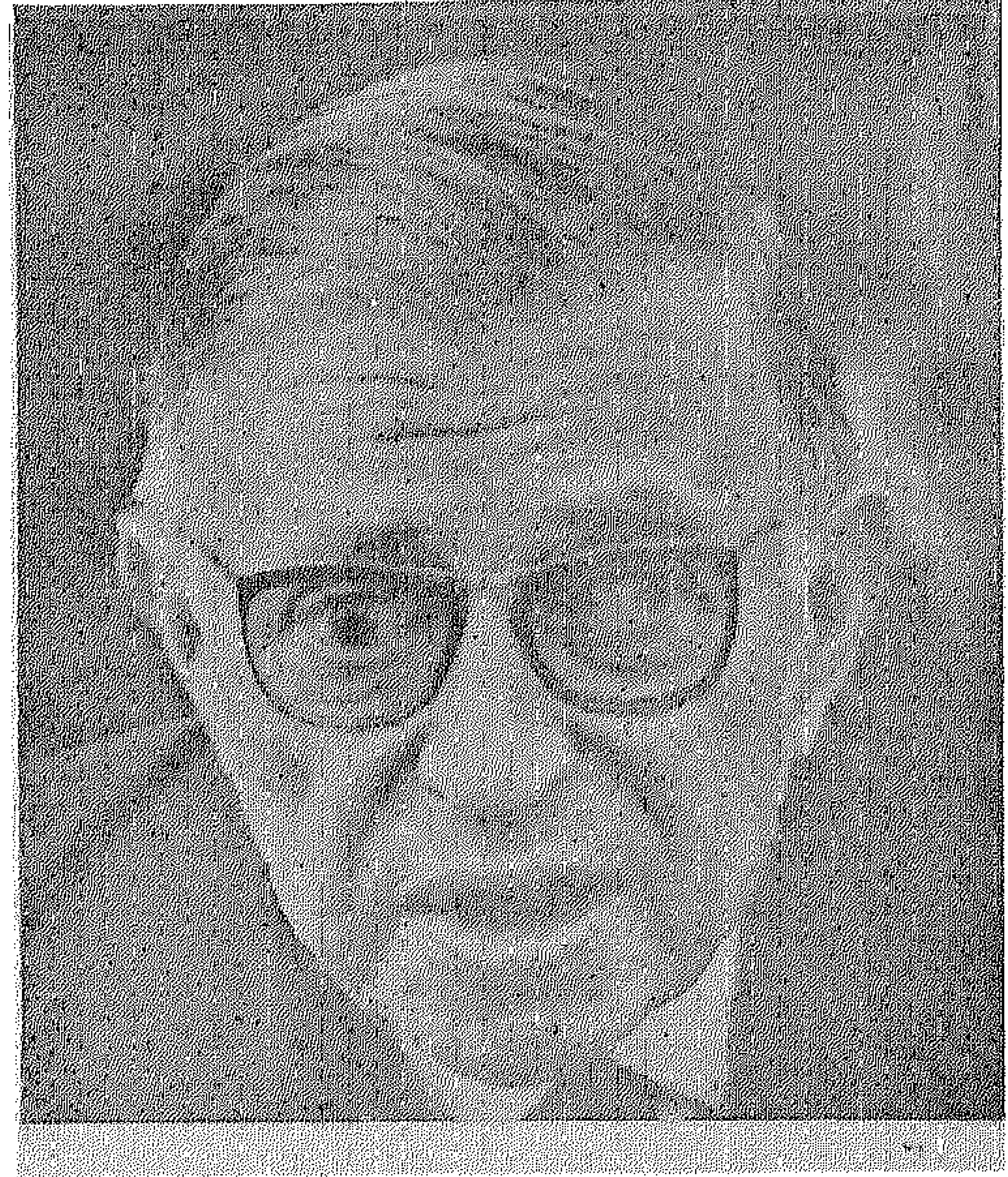
مثل هذه الحرية المطلقة التى يمنحها سارتر لشخصياته فى تصرفاتها ان هى فى الواقع الا تأكيدا لحريتها فى أن تتخذ لنفسها اى موقف ترتضيه وتقتنع به ازاء الأشياء الخارجة عن ذواتها ، لحريتها فى أن تتبع أسلوب الحياة الذى تراه مناسبا خاصة وقد انهار الاطار الاجتماعى الذى يحيط بها . فالتحلل الذاتى ، وتحلل روابطها الاجتماعية ، هو الذى يجعل هذه الشخصيات تأتى أى عمل على الاطلاق ، فهى شخصيات لا ترابط أو تماسك فيها . وفى هذا يقول انطوان روكسنتان فى الغثيان (١٩٣٨) .

فى الماضى ، بل وحتى بعد أن تركتنى آنى بوقت طويل ، كنت أفكر فيها . ولكننى لم أعد أفكر الآن فى أحد . ولا أهتم بأن أجد الكلمات . شيء ما ينساب داخلى بسرعة ، وأنا لا أحاول تثبيت شيء . اننى أدعها تنساب ومعظم الوقت تظل أفكارى مشوشه ، لأنها لا تجد الكلمات التى

ولكى يصل أنطوان الى هذا الكشف كان لابد له أن ينسلخ عن كل العناصر الاجتماعية . عن التكامل المفروض فى حياته الاجتماعية . وعندئذ يمكنه أن يرى الأشـــياء التى لا يراها أولئك البرجوازيون الذين يلقاهم فى معرض الصور ، والذين تبدو الطمأنينة والرضا على وجوههم أنهم ((**الأقذار**)) الذين لا يرون الوجه الآخر من باريس عندما تنام ، انهم لا يرون الا المجلات ، والمخازن، وواجهات المحلات ، وجماهير الناس . لكنهم لا يرون لأنهم يتقبلون الأشياء على علاتها وقد احتموا خلف الحاجز الذى أقامه الانسان بينه وبين الحياة .

وسارتر لا يصور التجربة الانســـانية عن طريق قصة محبوكة الأطراف . وانما ينقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحدث فى الرواية التقليدية من موقف الى عقـدة الى نهاية . والشكل هنا انما ينبثق من أن الحياة فى نظر سارتر ليست الا مجموعة من الأحـــداث المنفصلة لا تحمل معنى ولا تؤدى الى شىء . وفى هذا يقول أنطوان ان ((**الانســـان دائمـــا قصاص ، يعيش محـــاطا بقصصـــه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم . ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها**)) . أى انه لا يرى أن التتابع الحقيقى للتجـــربة البشرية ليس له وجود . وادراك انطوان لهذه الحقيقة هو الذى يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصا محبوكة . تلك هى الرؤيا التى يعبر عنها سارتر من خلال الشكل الذى لا يتبع الشكل التقليدى لتطور الحدث فى الرواية ، فالمتواليات من التجارب التى يمر بها أنطوان كافية لأن تبلور هذا المفهوم الوجودى ، أى انفصال الشخصية عن ((**الأنا**)) وعن البيئة الاجتماعية المحيطة بها ، وعن ماضيها .

كل ملامح رواية **الغثيان** الفكرية والفنيـة تؤكد شيئا واحدا ، وهو الحرية . وهـذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله روايات سارتر كلها . فقضية الحرية . ما تدل عليه وما تؤدى اليه . هى السؤال الضخم الذى يطرحه سارتر فى **الغثيان** ، ثم يواصل طرحه بعد ذلك فى ثلاثيته المشهورة **دروب الحرية** محاولا أن يصـــل الى الاجابة عنه ، هذه الاجابة التى لم يصل اليهـا بعد أن أصدر من **دروب الحرية** ثلاثة أجزاء هى : **سن الرشد ووقف التنفيـذ** (١٩٤٥) **والموت فى النفس** (١٩٤٩) ، وما زال الجزء الرابع منها . وهو **الفرصة الأخيرة** ، لم يكتمل بعد رغم أن



ترتبط بها . فهى تحدد أشكالا غامضة ممتعة ، ثم تغوص وأنساها فورا .

وانهيار الشخصية هنا لا يعادله الا انهيار الاطار البيئى الذى يضمها . فأنطوان قد انفصل عن كل شىء ، عن العائلة والمهنة والأصـــدقاء والأقارب ، وتخطى حاجز العلاقات الاجتماعية ، والقيم المتعارف عليها ، ذلك الحاجز الذى يمنع الناس من أن يبصروا حقيقة الحياة ومعناها ، ويقف بينهم وبين ادراكهم الا شىء فى الوجود له مبرر لوجوده ، يقف بينهـــم وبين اللاشيئية والغثيان .

والغثيان هو التقزز الذى يصيب انطـوان روكنتان عندما يرى الا ضرورة معينة هناك تحكم الوجود . انه يكتشف مثلا أن الحيويات تميل الى التكاثر كخلايا الأنسجة السرطانية دون ضرورة أو عقل يحكم تكاثرها . انه يعود من باريس الى ميناء بوفيل ليرى البلدة قد غطتها النبـــاتات والأعشاب ، ويصيبه دوار فيرى العيون تتكاثر على الوجوه والأشياء تتخذ شكلا غير مألوف . وينتاب أنطوان ذعر وهو يعرى الحياة ببصيرته ، وهى تتكشف له عن وجه غريب مفزع . فى تلك اللحظة التى يرى فيها الأشياء تظهر بمظهـــر مختلف تنهار كل المفهومات الاجتماعية والمدلولات المتعارف عليها ، تنهار كل الحواجز التى أقامها الانسان بين حقيقة الأشياء ونفسه ، ما بناه ، وما ((اكتشفه)) من قوانين طبيعية ، وما دونه فى كتب .

سارتر نشر منه فصلين فى مجلة الأزمنة الحديثة فى نوفمبر وديسمبر ١٩٤٩ . ولعل هذا الجزء يحمل لنا حين يصدر الاجابة التى ننتظرها .

ملامح الرواية الوجودية

وملامح الرواية عند سارتر كما أشرنا اليها تجعل من العسير علينا أن نلخص أحداث **دروب الحرية** ، فلن نجد هنا أيضا المركز فى حبكتها أو فى شخصياتها بالمعنى التقليدى . فنحن فى **سن الرشد** ازاء شخصيات تخوض فى مستنقعات عالم ما قبل الحرب ، مجموعة من الشبان والشابات فى باريس عام ١٩٣٨ من مدرسين وطلبه وبوهيميين وبعض فنانى وفنانات الكباريهات . والبطل ماثيو مدرس الفلسفة ينشد التحرر من كل قيد . انه منذ أن هشم وعاء للزهور ، وهو بعد فى السابعة من عمره ، وهو يتطلع الى الحرية ، ومنذ أن قرأ **سبينوزا** ، وهو فى الواحدة والعشرين من عمره ، قد قرر الا يحيا فى هذا العالم **((كذات))** ولكن **((كامبراطورية داخل امبراطورية))** . وهو انسان يفكر فى كل مشكلة ويحللها ، والآخرون يحترمونه ويهابونه ولا يستطيعون اخفاء رهبتهم فى حضوره ، وهو مدرس الفلسفة الذى يحضر كل اجتماعاتهم ويحيا مثلهم حياة بوهيمية .

والموقف الأساسى الذى يجد **ماثيو** نفسه مواجها به هو أن عشيقته **مارسيل** حامل . ويريد اجهاضها لأنه لا يريد أن تكون له اية ارتباطات . ومارسيل لا يدهشها أن يطلب ماثيو منها هذا ، فهى تعلم عنه رغبته أن يظل خاليا من المسئولية ويصطدم ماثيو فى أثناء محاولاته تدبير المال اللازم للعملية بأمه ، وأصدقائه ، ومكاتب القروض وأقسى هذه الاصطدامات هو ذلك الذى يحدث بينه وبين أخيه جاك المحامى الذى يمثل القيم البرجوازية ، ويرى أن الحرية فى أن يواجه الانسان نتائج أعماله ومسئولياته . ولكن ماثيو يحصل على المال من تلميذه بوريس الذى يسرقه له من عشيقته لولا المغنية بأحد النوادى الليلية . ثم يروع ماثيو عندما يتقدم صديقه دانييل ليعرض على مارسيل أن تتزوجه وأن يكون أبا للطفل .



أ . زولا

وماثيو يحيا حرية زائفة . غير أن دانييل يحيا حرية أكثر زيفا . انه شاذ جنسيا ، لكنه غير راض عن نفسه ، وغير قادر على أن يتقبل هذه الحقيقة فى رضوخ واستسلام . واحساسه بالعار يجعله يكره نفسه ويكره الآخرين ، وينزع الى ايلام الغير والتلذذ بمنظر الهم . وتدفعه رغبته فى التحرر من هذا كله أن ينشد الخلاص فى عرضه السخى على مارسيل ، التى يدفعها جبنها من مواجهة مصيرها الى أن تقبل عرضه . انه يمارس هنا ارادته الحرة ، ويقاوم نوازع الانتحار ، ويأتى عملا خلقيا ايجابيا مسئولا . **وهو فى هذا نقيض ماثيو الذى يرفض كل التاثيرات الخارجية ، ويرفض أن يربط نفسه الى أى شىء يختاره بارادته الحرة .**

واذا كان ماثيو ودانييل يقفان على طرفى نقيض ، تتسم حرية أحدهما فى الاختيار بالسلبية وحرية الآخر بالايجابية ، فهناك أيضا برونيه الشيوعى . فلقد صمم برونيه على ان يرتبط بشىء ما ، أن يكف عن عملية الاختيار عن طريق الارتباط بالحزب الشيوعى وتأييده للجمهوريين الأسبانيين . وهو فى هذا أيضا نقيض برونيه الذى يتمسك بحريته ، ويخطىء قدرته على تحديد مستقبله على أنها الحرية التى ينشدها . فماثيو ينتظر العمل المثالى الحر الذى يستطيع اختياره بمحض ارادته ، ويجعله هذا عازفا عن أى ارتباطات انسانية ، أو أيدولوجية ، أو وطنية ، أو تطلعات الى اصلاح العالم . هذا رغم ادراكه مدى الجفاف الذى أصاب روحه ، ورغم قدرته على تشخيص هذه النوازع فى نفسه على أنها عدم ايمان وجبن .

وهناك غير ماثيو الكثير من الشخصيات على شاكلته : لولا المغنية ، المرأة العاطفية التى تخشى أن تفقد حبيبها بوريس ؛ وايفيتش ، الروسية المولد ، شقيقة بوريس ، وهى امرأة متقلبة ،

ذكية ، ينجذب اليها ماثيو ثم يرفضها عندما تعرض عليه أن تعطيه نفسها ؛ وهناك بوريس الذى يتصرف على سجيته أكثر من أى من الشخصيات الأخرى . **انها نماذج أخرى من الرجال والنساء الضائعين التى كان زولا مغرما بتصويرها ، والتى تفقد على يدى سارتر سيطرة البيئة والوراثة على تصرفاتها ، وتعيش بوحى من دوافعها الداخلية محاولة بذلك أن تجد طريقها الى الحرية الصحيحة . وأن تحدد مدلولها وما يمكن أن تؤدى اليه .**

المضمون الاجتماعى التقدمى

وأحداث **وقف التنفيذ** تجرى على خلفية ضخمة من الذعر الذى اجتاح أوروبا أثناء أزمة ميونيخ . والشخصيات هنا هى نفس شخصيات **سن الرشد** وان كانت تخوض عالم الحرب بنفوس مكشوفة لانعكاسات الموقف السياسى التاريخى عليها . وماثيو هنا هو نفس ماثيو الذى التقينا به فى **سن الرشد** ، انسان ما زال يبحث عن حريته المطلقة ، وهو مع ذلك حائر لا يستطيع أن يغالب شعوره انها ليست حرية على الاطلاق . وهو يتردد بين أكثر من قرار : أن ينضم الى صفوف الجمهوريين المقاتلين فى أسبانيا ، أو ان ينتحر . ثم يستدعى للخدمة العسكرية . وهنا يصل الى اكتشاف جديد . فذعر الحرب الذى يمتد ليشمل رجالا مذعورين لا حول لهم ولا قوة يمكن ماثيو من أن يلقى نظرة الى الخلف ، نظرة مريرة ساخرة ، على محاولته اليائسة للوصول الى الحرية . فلقد كان يظن انه يستطيع أن ينعم بحريته ورفضه لان يرتبط بعائلة أو حزب أو اية ارتباطات اجتماعية أخرى . ولكن تجربته فى الحرب تمتص منه هذه الحرية المظهرية فيدرك خطأه فى لحظة تأمل . فلقد كان حرا طيلة الوقت ، **ولم تكن الحرية مطلقة كما كان يظن ، بل كانت حرية الاختيار .**

أما دانييل فعندما تبدأ أحداث الرواية نجد انه لم يتغير منذ الأزمة التى مر بها فى **سن الرشد** حين حاول أن يغرق قطتيه قبل أن يقدم على الانتحار ، ثم حين فكر فى تشويه نفسه ليتحرر الى الأبد من دوافعه الى الانحراف ، ثم حين تقمص شخصية المنقذ بالنسبة لمارسيل . ولكن تجربته ، **وقف التنفيذ** تجعله يتحول الى شخص مؤمن متدين ينشد الراحة فى فكرة الله . أما برونيه فما زال كما كان شيوعيا ، وان كانت بعض ملامح صراعاته مع نفسه قد بدأت تتأكد أكثر . وهو يحاول جاهدا أن يتخلص من نزعاته البرجوازية التى ما زالت تلح عليه رغم انشقاقه على طبقته وارتباطه بطبقة العمال .

الى جانب هذه الشخصيات الرئيسية يضيف سارتر شخصيات أخرى مثل شارل المشلول الذى اضطر للجلاء عن بلدته فى قطار خاص بالمرضى والمقعدين ؛ وفيليب المراهق ؛ وزوجة شقيق ماثيو التى تحبه والتى كان يريد مضاجعتها قبل أن يستدعى للخدمة العسكرية ، وبعض الشخصيات الأخرى الجانبية من عاهرات شرهات ، وأحدالرعاة الأميين ، جرولدى ، الذى لا يفهم سر التعبئة ولا لماذا يلاحقه قدر يتمثل فى رجال أشرار ، وهو شخصية صادقة حية تبعد كل البعد عن شخصيات مدرسى الفلسفة والمتسكعين فى مونبارناس .

والرواية . شأنها شأن **الغثيان وسن الرشد** ، لا تمثل اتجاها تقليديا فى الرواية أو اية محاولة لبناء الشخصية . والسبب فى هذا كما أسلفنا أن سارتر يرفض الايمان بطبيعة بشرية ثابتة عامة ، هذا الايمان الذى يتضح فى روايات الكتاب فى فرنسا ، بل وفى العالم أجمع ، ان سارتر هنا يؤكد السلوك الانسانى وعدم تقيده أبدا بنمط واحد ثابت . وهذا هو نفس الأسلوب الذى يلجأ اليه فى **الموت فى النفس** . والأحداث هنا تدور ابان الحرب العالمية الثانية ، عام ١٩٤٠ بعد أن اجتاحت الجيوش الألمانية فرنسا ، وتقهقر الجيش الفرنسى ، وفر الضباط الفرنسيون ، وساء الجميع روح من الانحلال . والفوضى تمثلت فى رغبتهم فى أن يقضوا ما بقى من وقت حتى توقع الهدنة بين كئوس الخمر والنساء . وماثيو يشاهد بعينيه تقهقر الفرنسيين غير المنظم ، فيستشير بعض الجنود الفرنسيين لكى يعاودوا تنظيم صفوفهم ويطلقوا الرصاص على الجنود الألمانيين الذين يتقدمون . وهو يعلم أنها بطولة غير مجدية ، فالهدنة توقع فى نفس الوقت . ولكنه من خلال هذه التجربة يخرج رجلا جديدا .

امام قوى الاحتلال

ولعلنا فى هذا الحدث بالذات نستطيع ان نتلمس الجذور التاريخية لنظرة سارتر الفلسفية . فلقد كلفت هزيمة عام ١٩٤٠ فرنسا كل تراثها المجيد ، تراث الثورة الفرنسية التى انهارت مع الجمهورية الثالثة . ولا شك أن تحطيم التنظيمات الفرنسية بدا كارثة للفرنسيين . وكان هذا السبب فى تطلبهم فلسفة تنادى بأن محنة الفرنسيين تحت الاحتلال النازى لم تكن

قاصرة عليهم ، ولكنها كانت محنة عالمية . وكان **هذا** هو السبب فى شعورهم بأن من واجبهم أن يقاوموا بدون التأكد من قدرتهم على الفاعلية ، تماما مثل ماثيو فى **الموت فى النفس** ، وأن يضيفوا، كما قال **ألبيركامى** ، نظرية ((**تجمع ما بين الفكر السلبى والعمل الايجابى**)) . ومن هنا جاء تأكيد دور الفرد حيث أن المقاومة كانت دائما مجهود رجال ونساء متفرقين (**الأمر الذى يختلف عن تأكيد الماركسية لأهمية العمل الجماعى**) ومن هنا أيضا جاء جو الفساد الخانق ، والانحطاط ، والكآبة التى تميز أعمال سارتر ، والتى ينظر اليها الماركسيون شذرا .

نظرة سارتر اذن لها جذورها التاريخية . فهذا الجو هو موضوع سارتر ، انه جو الاحتلال، وأهم ما جاء به سارتر فى رواياته هو قدرته على التصوير الدرامى لهذا الانحطاط الخلقى فى فرنسا التى أنهكها عجزها أمام قوى الاحتلال ، وقدرته على تصوير الناس وهم يشعرون بالذنب وسط هذا الجو ، ويخونون ، أحدهم الآخر ، أو يأتون أعمالا بطولية يائسة . وفى هذا يقول سارتر : ((**رغم أنك لا تستطيع دائما أن تتجه الى الله ، الا أن لك قدرا من الحرية . فأنت تستطيع أن تقتل نفسك أو أن تبيع حياتك بثمن باهظ عن طريق المقاومة**)) .

النظرة الوجودية والفلسفة الماركسية

هذه النظرة ، وهذه الجذور التاريخية ، هى التى تباعد بين **النظرة الوجودية والفلسفة الماركسية** . بل اننا فى الواقع نستطيع أن نؤكد أن سارتر لم يصل **بالموت فى النفس** خاتمة المطاف . ولم يقل بعد بشكل روائى كلمته الأخيرة فى مشكلة الحرية . ولكننا مع ذلك نستطيع أن نتنبأ بما يمكن أن تكون عليه اجابة سارتر حينما تكتمل **الفرصة الأخيرة** لو أننا لجأنا الى نقده للماركسية الذى كتبه عام ١٩٦٠ محاولا به أن يصالح ما بين وجهتى النظر .

وسارتر يختلف مع الماركسية اختلافا أساسيا اذ أنه لا يرى الطريق الجدلى هو الطريق الى الخلاص اذا ارتبط الفرد بالعمال . **ولا شك فى أنه يأخذ جانب العمال ضد الطبقة الرأسمالية ، ولكنه مع ذلك يرى أنه سواء كان الانسان مثقفا أو عاملا فلابد أن يحارب معركته** هو ضد كل من يقف فى طريقه . **وهو على النقيض** من ماركس لا يرى أن كل عضو فى المجتمع الحديث ينتمى الى طبقة اجتماعية . وقد نتساءل كيف تختلف هذه الصياغة عن الصياغة الماركسية التىتقول ان الرجال يصنعونتاريخهم ، ولكنهم لا يختارون الظروف لأنفسهم وكيف أن نظرية سارتر العملية فى أن الانسان يؤكد ذاته من خلال العمل تختلف عن نظرة ماركس التى تعتبر العمل محكا لأفكارنا . **والاجابة على هذا تكمن فى مقالات سارتر** .

ففى مقالاته عن الهند الصينية ، والجزائر ، والتفرقة العنصرية ، والسياسة الأمريكية ، **لم ينكر سارتر أن التحليل الماركسى للموقف هو التحليل الوحيد الممكن ، وأن خط العملالماركسى** هو الحل العملى الوحيد . **ولكن الوجودية** لا تقوم على الأسس التى تقوم عليها المادية التاريخية ، فالماركسية تقوم على أساسالظروف



الاجتماعية للانسان ، وأن الوعي ليس الا البناء العلوي لهذا كله ، أي أن الوعي ليس الا انعكاس العالم الخارجي على مرآة النفس ، ولكن سارتر في **الغثيان** يبدأ من داخل الوعي ، في حين تبدأ الماركسية من شيء خارج الوعي الانساني ، من الظروف الاجتماعية . وهذا هو ما يفرق بين النظرتين أساسا .

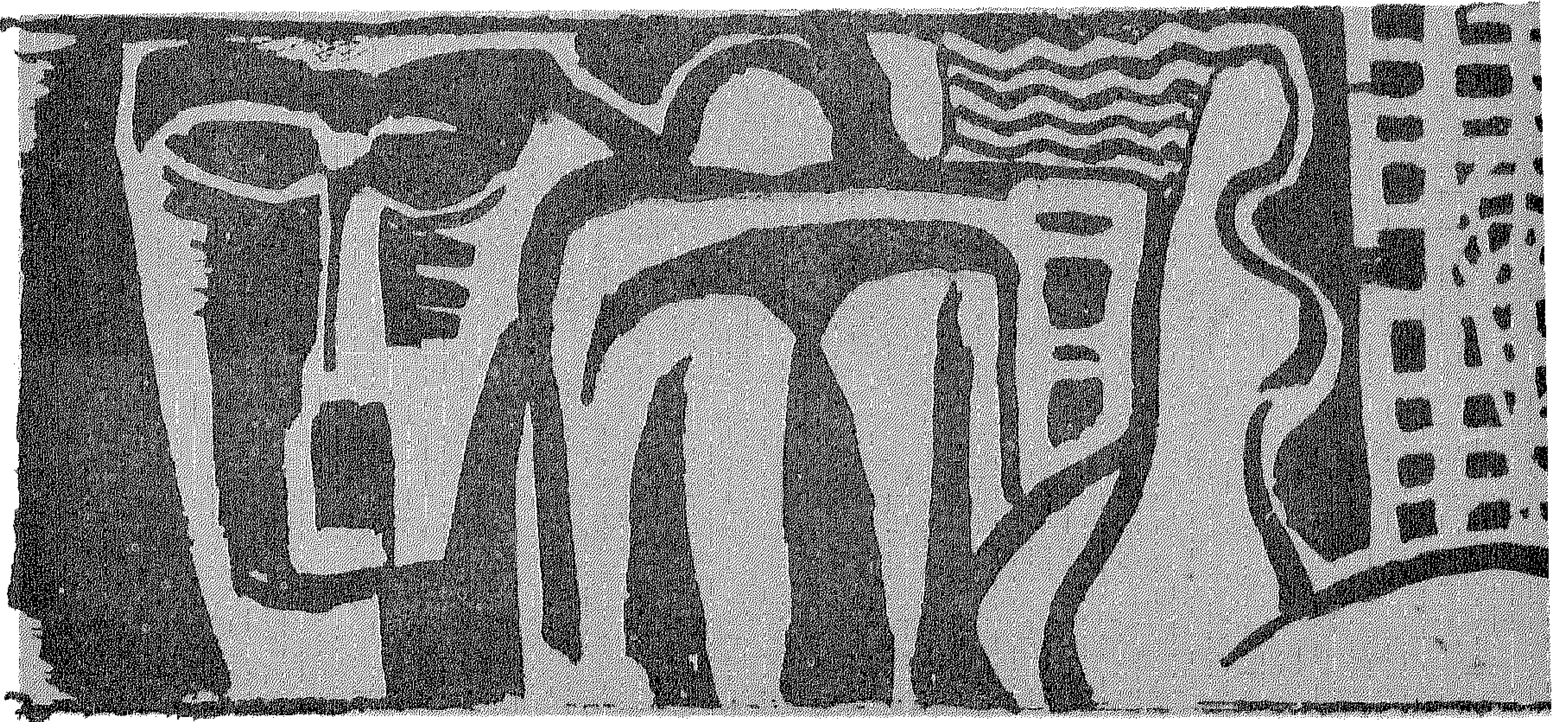
وفي محاولته **أن يصالح بين النظرتين يرى سارتر أن المادية الجدلية هي التفسير الوحيد الصائب للتاريخ ، ولكن الوجودية هي النهج الواقعي الى الحقيقة** . أي أنه يرى أن الوجودية على صواب في تفسيرها لموقف الانسان ، وأن الماركسية صائبة في تحليلها للتاريخ . وهو يؤمن أنها تملك مفاتيح الأدوات الفعالة للسيطرة على التاريخ ، أي أنها من الناحية العملية لا يمكن أن تخطيء . ولكنه مع ذلك لا يملك الا أن يقول أن أقوال **ماركس وانجلز** انما تهدي الى العمل ولكنها ليست حقائق ثابتة . ومعنى هذا باختصار أن سارتر يلغي عنصر العمل الجماعي ليحل محله عنصر العمل الفردي .

★ فلكي يصالح سارتر بين الماركسية التي تفسر الفرد في ضوء ظروفه الاجتماعية وبين فلسفته التي لا تستطيع أن تتجنب أولية ما يمر به الفرد فعلا من تجربة ، **نراه يستعير من الماركسية جدليتها ، أي تطور الحقيقة خلال مراحل عديدة ، ولكنها على يديه تصبح شيئا يخوض الفرد تجربته ، لا المجموع ككل** . وفي نقده للمادة الجدلية يؤكد سارتر هذه النقطة . فهو يرى أن الماركسية تنظر الى التجربة الفردية على أنها رد فعل للظواهر الاجتماعية ، في حين أن تجربة الفرد هي الوجه المعايش الحقيقي للحقيقة الاجتماعية . **أي أن التجربة تبدأ بالفرد ثم تنتقل الى المجموع ، من الوعي الفردي الى الوعي الجماعي ، لكي تصنع التاريخ** . فالفرد ، في رأيه ، هو الذي يعيش تجربة الحقائق الاجتماعية ، وينفعل بها ، ويتطور جدليا ، لكي يخلق الجدلية الاجتماعية . وهكذا تبدأ الحركة التاريخية لأن الأفراد أنفسهم في جدليات حياتهم العادية يؤكدون الحاجة الى التجمع ، وهي الحاجة التي تخلق الظاهرة الاجتماعية .

وهكذا يحاول سارتر أن يصالح بين التجربة المعاشة الفردية وبين حركة التاريخ من ناحية . وبين الحرية والضرورة من ناحية أخرى . فكل مرحلة يخلق فيها الفرد التجمع الاجتماعي الذي يكتسب معنى تاريخيا تمثل صراعا بين الضرورة أو الظروف الخارجية التي تعنيه وبين الحرية التي تمكنه من المقاومة . وهو في هذا يقول : ((**ان الحرية والضرورة شيء واحد . . انها تكوين فردي وسائله الوحيدة رجال أفراد يقومون بوظائفهم كأوجه نشاط حرة**)) . أي أن سارتر يختار المسئولية بدلا من الحرية الفارغة التي يحياها انطوان أو ماثيو . ولكنه مع ذلك لا يملك – وقد جاء في جيل ركز عينيه على الحرية الفردية – الا أن يبدأ من الفرد ليصل للمجموع .

انها ماركسية سارتر الجديدة التي تحمل الاجابة عن قضية الحرية التي أثارها في ثلاثيته ، الاجابة التي ينتظر أن تحملها لنا يوما ما **الفرصة الأخيرة** التي لم تكتمل بعد .

أمين العيوطي



سارتر بين الله والشيطان

من المسرحيات الفلسفية الهامة لجان بول سارتر مسرحية « **الشيطان والله** » التى يعرض فيها فكرته الوجودية عن الخير والشر . ولا بد قبل أن نسترسل فى عرض تلك المسرحية وتحليلها من ذكر نبذة صغيرة عن حياة ذلك الكاتب الفيلسوف الفرنسي ومؤلفاته لا سيما بعد تلك الضجة التى أثارها رفضه لجائزة نوبل فى الثلث الاخير من عام ١٩٦٤ .

ولد جان بول سارتر فى باريس سنة ١٩٠٥ ودرس فى معهد التربية العالى من ١٩٢٤ الى ١٩٢٨ ، ثم حصل على شهادة « **الأجريجاسيون** » فى الفلسفة سنة ١٩٢٩ ثم قام بالتدريس فى الهافر ولاوون ثم فى باريس حتى عام ١٩٤٥ ، وفى سنة ١٩٣٣ — ٣٤ قام برحلة الى المعهد الفرنسي فى برلين واقام بتلك المدينة ردحا من الوقت اتاح له فرصة دراسة الفيلسوف الالمانى **هوسرل** . واخذ ينشر بحوثا نظرية فى الفلسفة ابتداء من سنة ١٩٣٦ فنشر « **المخيلة** » و « **الخيال** » ورسم هيكلى لنظرية العواطف الا ان اهم كتبه النظرية هما « **الوجود والعدم** » (١٩٤٣) و « **نقد العقل الجدلى** » (١٩٦٠) .

ودخل سارتر المجال الأدبى سنة ١٩٣٨ برواية « **الغثيان** » التى تعتبر تجديدا ذا شأن فى نطاق القصة . وقامت الحرب العالمية الثانية فاشترك سارتر فى تكوين شبكة للمقاومة وحاول تجميع العناصر اليسارية غير الشيوعية فيما اسماه « بالتجمع الديمقراطى الثورى » وانشأ مجلة « **العصور الحديثة** » وفى سنة ١٩٤٥ نشر الجزءين الأولين من « **طرق الحرية** » وفى سنة ١٩٥١ نشر الجزء الثالث لهذا الكتاب وأطلق عليه « **الموت فى النفس** » . ودخل سارتر مجال المسرح بكل قوته الأدبية وصفاء ذهنه وعمق أسلوبه فنشر « **الذباب** » ١٩٤٣ و «**جلسة سرية**» وهى أهم مسرحياته سنة ١٩٤٤ و « **الأيدى القذرة** » سنة ١٩٤٨ و « **الشيطان والله** » سنة ١٩٥١ ، هذا بخلاف الكثير من المقالات الادبية والفلسفية والسياسية والاجتماعية مما لا سبيل هنا الى حصره .

وفى مسرحية « **الشيطان والله** » يعرض سارتر لعدة أفكار تعتبر من مقومات فلسفته عن الوجودية وهى فكرة **الخير والشر ووجود الله ووجود الانسان وعلاقة هذا بذاك ثم فكرة الحرب** . وتقع أحداث القصة ، أو الجزء الأكبر منها ، فى مدينة وورفر الألمانية حيث تدور رحى الحرب بين الجيش والكنيسة . وقائد الجيش هو جوتز وهو ابن غير شرعى ملىء قلبه بالأحقاد الهائلة على الناس جميعا مما جعل الرحمة لا تعرف الى نفسه سبيلا . ويحاول هنريش ، وهو قس كان مؤمنا بالكنيسة فى أول المسرحية ثم كفر بها فى آخرها ؛ وناستى وهو خباز مؤمن أن يقنعاه عبثا بعدم تحطيم المدينة وبحقن دماء أهلها ودماء رجال الكنيسة ، الا أن فكرة عابرة لهنريش عن حكم الناس عن طريق حب الحاكم لهم وزراعة الحب بينهم جعلت جوتز يتمسك بها ويراهن على أنه يستطيع أن يحب الناس وأن يجعلهم يحبونه وأن يسعدهم عن طريق الحب ، ويغش فى المراهنة لكى يكسب الرهان ويتواعد مع هنريش على اللقاء بعد عام كامل ويوم واحد ليريه أنه قد استطاع أن ينجز ماوعد . ويذهب جوتز الى بلدته حيث الضياع التى وضع يده عليها بعد مقتل أخيه كونراد فيخطب فى الناس ويقول انه سيوزع عليهم أراضيه الا أن أحدا لا يحبه ولا يصدقه ، ولا يتمكن رغم كل مابذل من جهد من أن يكسب الا كرههم المتزايد ولعناتهم المستمرة . ويدهش جوتز اذ يجد أن الفتاة ليديا لها على الناس تأثير السحر رغم انها لم تمنحهم أى شىء ، **انها قد استطاعت أن تكسب حبهم لأول وهلة فيعرف أن الحب يمنح ولا يكتسب فاما أن يحبه الناس لاول وهلة ودون مقابل والا فلن يحبوه أبدا .**

ويدعى جوتز النبوة ويلجأ الى الخداع لادعاء المعجزات فيجرح يده ويسيل دمه ويلطخ به تمثال المسيح ليوهم الناس بأن دم المسيح قد سال وذلك حتى تستطيع عشيقته كاترين أن تموت فى هدوء معتقدة ان ذنوبها قد غفرت ، ثم هو يسيل دماء يده كلما اراد اقناع الناس بأفكاره وهو بهذه الطريقة ينجح فى اكتساب ايمان بعض السذج به الا أن الأغلبية تكتشف خداعه وتزداد كرها له . ويعرف جوتز ألا فائدة من اكتساب حب الناس فيهجرهم ويهيم على وجهه وتقوم الحرب الأهلية بين النبلاء الذين يهبون لاستعادة أراضيهم وبين

Sartr entre Dieu et le Diable

الشعب بقيادة ناستى ويقتل فيها مئات الألوف ويعتبر الجميع أن جوتز هو المسئول الوحيد عن كل هذه الدماء التى أريقت فيطارده ناستى وجيشه للقصاص منه وكذلك يذهب هنريش للقائه اذ أن الموعد المضروب بينهما لدى المراهنة يكون قد حان . وكذلك توجد فى المكان نفسه ليديا ويتحادث جوتز وهنريش فيكتشفان الا خلاف بينهما **وأن كليهما لا يؤمن بالله ولا يؤمن الا بالانسان** ومع ذلك فان جوتز الذى تأصل الشر فيه يقاتله ويقتله . ويأتى ناستى وجيشه وبدلا من أن يقتل جوتز وهو الذى حضر خصيصا للقصاص منه فانه يفرض عليه قيادة الجيش حتى لا يستطيع ان يفرض الطاعة على الجنود المتذمرين وأن يستمر فى تلك الحرب التى لا جدوى منها . وتدب القوة فى جسد جوتز بعد ما أصابه الوهن وتزول عنه نوبة التصوف الذى كان غارقا فيه ويعرف الا حياة له الا بين الناس يستمد حرارة جسده وروحه من أجسادهم وأرواحهم ، فيقبل قيادة الجيش ويتفق جوتز وليديا وناستى بعد تلك التجارب المريرة التى مروا بها **بالا وجود الا للانسان أما الاله فلا وجود له .**

نرى من هذا العرض السريع ان سارتر قد قدم لنا فى تلك المسرحية أهم مقومات أفكاره الوجودية .

فهو يرى كفيلسوف غير مؤمن ان الله لا وجود له والا وجود الا للانسان الذى لا يستطيع أن يعيش فى عزلة عن المجتمع بخيره وشره والا حياة له الا وسط الناس . أما عن رأيه فى الخير والشر فهو يرى أن ليس ثمة خير مطلق ولا شر مطلق فالكنيسة ربما كانت تعمل لهداية الناس ومع ذلك فان أسقف كنيسة وورمز قد رفض أن يبيع كنوز الكنيسة لاطعام الشعب الجائع وقال له ان ما فى مخازنه من حبوب قد نفد وانكر أنه يملك من الكنوز ما يستطيع أن يملأ به بطون الناس . وكذلك فان جوتز الذى يجسد الشر لا يخلو من نزعات خيرة فتراه يلجأ الى الغش وادعاء المعجزات حتى تستطيع عشيقته وضحية حبه كاترين أن تلفظ أنفاسها الاخيرة وهى مطمئنة ومعتقدة بأن الله قد غفر لها ذنوبها .

ويعرض لنا **جان بول سارتر** فى هذه المسرحية فكرته عن الحرب . وسارتر واحد من طائفة من الكتاب الفرنسيين عاصروا الحرب وشهدوا أهوالها فروعتهم وهزت كيانهم ، ومنهم **ألبير كامى وريمون راديجيه ورومان رولان وجان جيرودو** . ولذا فنجده يردد أحيانا أفكارا عبر عنها غيره من هؤلاء الكتاب فنراه مثلا يرتاع لموت الأطفال وعذابهم كما ارتاع كامى لما لاقاه احد الاطفال من أهوال فى قصته ((**الطاعون**)) . **ان الحرب شر مستطير لا ريب فى ذلك الا أن الانسان قد خلق هكذا لا سبيل الى تغييره** . انه خليط عجيب من الخير والشر ، من الرعونة والحكمة ولابد أن يؤدى به تكوينه هذا بين الفينة والفينة الى الحروب المدمرة .

ان الانسان حر ومسئول عن أعماله وتبدو هذه الحرية فى الظروف والأوضاع التى تمر بالانسان فيختار بينها . ان أعمالنا وحدها هى التى تظهر حقيقتنا وتجعل فى الامكان الحكم لنا أو علينا . **وهكذا نرى ان كل فلسفة جان بول سارتر ، تلك الفلسفة العملية التى ترتكز على الحقيقة لا على الخيال ، تتركز على أعمال الانسان .**

واذا كان من العسير تفهم فلسفة جان بول سارتر فى كتبه النظرية الا أن عرضه لتلك الفلسفة فى رواياته ومسرحياته قد جعل تلك الفلسفة ميسرة تخرج الى الناس بعد أن أحسن صاحبها هضمها وجعلها سهلة الهضم بالنسبة للناس . وقد ساعدته موهبته الاكيدة للتأليف المسرحى على زيادة تفهم الناس لتلك الافكار .

وقد أثر جان بول سارتر على الادب الفرنسى طيلة خمسة عشر عاما وان كان تأثيره لم يتعد حدود فرنسا كثيرا. كما أن من أهم الأفكار الكلاسيكية التى أدخلها الى الأدب واقتبسها عنه كثير من الكتاب المحدثين أنه يميل الى دراسة الانسان ككائن عام لا يمت الى زمن معين أو مكان معين . وفى هذه المسرحية نجد أن وورمز مدينة فى ألمانيا الا ان سارتر يقصد بها أى مكان فى العالم والكنيسة ترمز الى الخير العام كما أن جوتز يرمز الى الشر الكامن فى نفوس الناس بصفة عامة . وهذا الاتجاه يغاير النهج الذى سار عليه كتاب القصة والمسرحية فى القرن التاسع عشر والذى يتجه الى الفردية المحضة والحالات الخاصة والبيئات المميزة وقصة من لا قصة لهم .

ومما لا شك فيه أن سارتر قد نجح فى مسرحياته فى نشر أفكاره الوجودية وساعد على موت حملة التصرفات الشاذة فى الملبس والمعيشة التى كان الناس يقومون بها باسم الوجودية ففهم الناس تلك الأفكار على حقيقتها . وسواء آمن بها الناس أم لم يؤمنوا فهى أفكار سهلة الفهم لا تذهب الى حد المذهب أو العقيدة . وما يهمنا هنا ذكره من الناحية الأدبية هو أن سارتر قد أحيا بهذه المسرحية وغيرها مسرح الفكرة بعد أن فشل جميع من سبقوه من أصحاب النظريات فى عرض نظرياتهم عن طريق المسرح .

د . كوثر عبد السلام

المحاكمات في أدب سارتر

ليس غريبا أن يكون سارتر عضوا من أعضاء المحكمة الدولية التى أنشأها الفيلسوف **برتراند رسل** فى باريس لمحاكمة مجرمى حرب فيتنـام ، **فان اسم سارتر ارتبط دائما بأعمال أدبية تتصل اتصالا وثيقا بالمحاكمات** . ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا أن فكرة « **المحاكمات** » أو الرمز لها ، تشغل جزءا كبيرا من أعماله الأدبية .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، **نادى سارتر دائما بمسئولية الفرد ازاء الحوادث التى تدور حوله . والمفكر عنده ليس مسئولا عما يكتب فحسب ، وانما هو مسئول أيضا عن صـــمته** . فالمفـــكر الذى يرى الظلم حـــوله ولا يتحرك ، مسئول أيضا بقدر الكاتب الهارب فى برجه العاجى . كلاهما مسئول . الأول مسئول عن صـــمته الثانى عن سلوكه الهروبى .

بهـــذا الفهم يتبين لنا أن سارتر يقف من مشاكل عصره موقف الملتزم الذى يشترك بكتاباته فى تحديد رايه بوضوح وفى غير هروب . وطبيعى أن مفكرا مثله يراس تحرير مجلة « **الأزمنة الحديثة** » Les Temps Modernes يطبق مبدأه هذا على كل ما ينشر فيها ، ومن هنا التحذير الذى يصفه دائما على غلافهـــا . فهو يعلن أنه لا ينشر مخطوطات من حكم عليهم بالاعدام بسبب التعاون مع العدو ، كما أنه لا ينشر كتابات الذين لا يتمتعون بكافة حقوقهم الوطنية . ويقول فى تحذيره : « **انه غير صحيح أن الفرد يضعف اذا ما فكر ، كما أنه لن يصير قويا اذا ما انصرف عن التفكير ، وانه ليس صحيحا أن النيات الطيبة تبرر عمل أى شىء ، أو ان من حقنـــا أن نفعل ما يغاير ارادتنا** » .

فهو يقف مع الحق ويؤثره على القـــوة ، ويدين التعصب السفيه والانسياق الأعمى وراء البراق والسهل محذرا الفرد من الوقوع فى الهم والضيق بدلا من القلق المثمر ، مؤثرا له أن يلتزم فى استنارة ، بدلا من أن يتعصب أو يندفع فى ابتذال . وجميع هذه الصفات هى صفات القاضى النزيه . ومن هنا ندرك معنى الوصف الذى اطلقه عليه أحد النقاد العرب من أنه « **ضمير العصر** » .

فكرة المحاكمة

ولعل أحسن كتابين يعبران عن « **المحاكمة** » هما : **الترس** L'Engrenage لسارتر ، و « **الوجـــودية وحكمة الأمم** » لسيمون دى بوفوار

L' Existentialisme et la Sagesse des Nations (S.de Beauvoir)

ورواية (**الترس**) هى من مؤلفاته التى لم يقدر لها نجاح كبير . والكتاب وضعه سارتر فى ١٩٤٨ على صورة سيناريو سينمائى يجعل القارىء يتصور كيف تكون الكتابة الأدبية الخالية من أشكال البيان وصور البديع ! وتناول سارتر فيه **محاكمة ديكتاتور أطلق عليه اسم جان** . وجان هذا يحاكمه أصدقاؤه المحاربون القدماء الذين اشتركوا معه فى الكفاح وفى حرب المقاومة ... وبمساعدتهم تسلق الى الحكم ، حتى امتلك السلطة وحده . وفى الظاهر ، يبدو أن جان خائن . ولكن الاتهام يصوره فى هيئة « عميل » لاحدى الدول الكبرى . هذا ما « يبدو » على الأقل من سرد الوقائع ، وكأن جان قد وقع فى براثن الضعف . **كان كالعامل فى المصنع مد يده سهوا فجرفتها تروس الآلات حتى فقد السيطرة على نفسه ... ولكنه رغم ذلك ، ظل فى واقعه ، قلقـــا طول الوقت : وقلبه مفعم بالغم ازاء الوجود كله** .

انه غير صحيح أن الفرد يضعف إذا ما فكر ، كما أنه لن يصير قويا إذا ما انصرف عن التفكير . سارتر

Les mises en Jugement dans l'oeuvre de Sartre

سمير وهبي

وفى كتاب سيمون دى بوفوار ، حدثتنا عن محاكمة الذين تعاونوا مع الألمان فى أثناء الاحتلال ، وحللت معنى الحرية : **حرية المتهم وحرية القاضى .** وتساءل : « من يمكنه أن يأتى لنا بتعريف جامع مانع للانسان ، تعريف مجرد abstrait يمكننا من خلاله أن نحكم على الناس ، فنميز الطيبين من الأشرار ، تماما كما يستخدم خبراء الألغام الآلة المغناطيسية للكشف عنها وهى مدفونة فى اعماق الرمال . **وفى رأيها أن النية السيئة تكون فى حبس الفرد فى اطار « تعريف مجرد » لماهية الانسان** . ونجد مثل هـذا الراى فى رواية « الترس » ، اذ نرى جان جالسا فى قفص المتهمين لا يدافع عن نفسه . أما الآخرون ، اى الذين حاربوه بعد أن ظنوا خيانته لهم ، وتألموا من سيطرته عليهم ، فلا يرون فى وجهه الا صورة الخيانة انه فى نظرهم رجل لم ينجح فى جعل حرية الثورة تقف امام ضغط القوة الرجعيـة العالمية ، فترك نفسه نهبا للضياع وصار كالترس فى الآلة الكبيرة .

ان قضية جان بدأت بعد ساعات قليلة من اعتقاله ، بفضل الثورة التى نشبت وخلعتـه . فهو خائن أمام الجميع . **وعندما يباح له أن يدافع عن نفسه يذكر قضاته بانه كان حـرا فى كل ثانيـة من ماضى حياته ، وان ما يسمونه « خيـانة » ليس الا اتباع « سياسة الضرر الأقل »** . وكان بوصفه ديكتاتورا قد ألغى حرية التفكير ، وكان يخشى تأميم مصانع البترول دون أن يجر عمله هذا حربا عالمية (هكذا قدر) . وفى خلال هذه الحرب المتوقعة ، كان ينتظر أن تسطو الدولة المجاورة على بلاده وتحتلها .

واذا كان قد تورط واعتقل أعوانه القدامى ، فذلك لأن هدفه هو الحفاظ على الوحدة القومية وعلى المكاسب القليلة التى حققتها الثورة . وتخلص من لوسيان ، أقرب الأصدقاء اليه ، ذلك لأن لوسيان كان من الثوار الأبرار les purs أى « الأتقيـاء » ، وكان يتميز بالحماس مع سلامة الطوية ، اذ أراد أن تكون الثورة بيضاء وان تظل الأيدى بريئة من الدماء .

وجان يقتنع بأنه انقذ بلده ، وأنه حر . ولكن حريته كانت من نفس نوع حرية أوريست ، كما وصفها لنا سارتر فى « **مسرحية الذباب** » .

هنا أيضا يضغط عليه القدر ضغطا رهيبا حتى تتبدد ارادته الفردية . **اننا جميعا نعيش وكاننا ضياع كل واحد منا ترس من تروس آلة غشيمة . ولا اختيار لنا على الاطلاق ولا حرية ولا ارادة** . وحتى القضاة ، فسيأتى من يحاكمهم يوما ويصدر تقييمه لأعمالهم . والحاكم الذى أتى بدلا من جان لم يستطع فعل شىء أكثر من الخضوع للسفير القوى الذى أرسلته الدولة المجاورة المهددة ، ومرة أخرى ، نجد أن الثورة سرقت .

أنت حر !

عرض سارتر فلسفته الوجودية فى كتابه المشهور : « **الوجود والعدم** » . وهو يقصد **بالوجود** L'être العـالم المادى ، أى المرئى الذى يتحرك فيـه الناس والأشياء . انه العالم الذى يملأ وعاء الكون اذا صح هذا التعبير . غير أن هناك عالما زاخرا لا يقل فى اتساعه وحركته وقوته ـ بل فى وجوده أيضا ـ هو عالم الوجود . وهذا العالم الثـانى هو **العدم** le néant وقد قصد سارتر به ضمير الانسان الذى يضع العدم فى الكيان . ان سارتر يرى ان الانسان ما دام مفكرا ومدركا ، فان تأمله فى أمور المعيشة والحياة يقوده الى المناقشة . ثم تقوده المناقشة الى الشك ، ويتحول الشك الى الانكار ... انكار كل

شيء ، بما في ذلك ذاته والعالم أيضا ، أو بمعنى آخر ، انه يصل الى العدم . ان سارتر يضع مفهوما فلسفيا للحرية . فالانسان في رأيه يحدد نوع انسانيته حين يلقى بها في غمار العالم ، فيتحدد تدريجيا « موقفه » من الحياة والناس يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه .

سنجد هذا المفهوم يتبلور في أكثر من عمل أدبي له . سنجده في «**دروب الحرية**» Les Chemins de la liberté عندما يقرر « ماتيو » أن يشترك مع أفراد المقاومة ويسخر من الالمـــان ومن صليبهم المعقوف . وفي « **الغثيـــان** » La Nausée عندما روى لنا قصة الأديب الضائع انطوان روكنتان وهو يحاول وضع دراسة تفصيلية عن أحد الفاسقين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر . وسرعان ما تحاصره أحاسيس العدم حتى ليشعر بالغثيان يسيطر عليه ، فينحدر . على انه رغم يأســـه الشديد وشعوره الجارف بالتشاؤم ليس متبلد الاحساس ، لأن مفهوم الحرية عنده واضح وصريح .

وبنفس الوضوح ، سيدفع « **فرانتز فون جيرلاخ** » نفسه الى الموت . لقد ورثت أسرته منذ آماد طويلة تجارة السفن ، أبا عن جد ، حتى اذا ما شارفنا عام ١٩٥٩ ، تبين لوالده أن زمام الادارة قد فلت من يده ، لأن السلطة الفعلية قد انتقلت الى يد العمال الفنيين في المصنع ، وأصبح المهندسون المديرين الفعليين له ، وليس أرباب العمل كما كان الأمر في سابق العهود . **فماذا يكون موقفه ؟** يبحث فون جيرلاخ ، بطل سجناء الطونا ، عن الانتحار . ورغم هذا الحل السلبي الذي يتبعه ، فان مفهوم الحرية واضح في ذهنه ولا يقبل منه بديلا .

الآخرون هم الجحيم !

يروي سارتر في أحد كتبه : «**الوجودية نزعة انسانية**» L'existentisme est un humanisme (pp.37-40) حكاية احـــد الطلبة الذين عرفهم عنـــدما كان يدرس الفلسفة . كان والد هذا الشاب من المتعاونين مع الالمان ، الأمر الذي أثار حفيظة والدته ، خاصة وان أخاه الاكبر قد قتل في أثناء الهجوم الالماني في ١٩٤٠ . فانطوت الأم على نفسها حزنا على وفاة الابن وعلى سلوك الأب . فلم يبق لها الا ابنها الثاني تعيش به ومن أجله . وكان هذا الأخير يتوق الى تلك اللحظة التي يستطيع فيها أن ينتقم من الغزاة . كانت رغبة قوية للعمل والمغامرة تضطرم في قلبه حتى لقد فكر مرارا أن يهرب لينضم الى قوات فرنسا الحرة . غير أنه كان مترددا بسبب تعلق أمه به وخشيته عليها من الحزن والألم . وجاء لاستاذه يعرض عليه الأمر . فرد عليه سارتر بعد أناة وتفكير : « **أنت حر .. فاختر طريقك بنفسك !** » ويصور سارتر المشكلة : كان الشاب محيرا بين نوعين من أنواع الحكم الأخلاقي : أخلاقيات المحبة والتضحية الذاتية من جهة ، ثم أخلاقيات أخرى أكثر اتساعا ولكنها أقل تحديدا من جهة أخرى . **وماذا عليه أن يختار ؟ هل يختار أن يحارب العدو أو أن يساعد شخصا معينا على الحياة ؟** .

ويرد سارتر على السؤال الذي أثاره : « **لا يوجد قانون أخـــلاقي مكتوب يمكنه أن يجيب . لا قانون ولا أحد يستطيع ص ٤١** » .

ومن هنا نفهم تمسك سارتر بحرية الفرد في اتخاذ قراراته بنفسه ، حتى يكون مسئولا مسئولية كاملة ازاء ضميره وازاء الغير ، لأن الانســـان هو مصدر جميع القيم .

وهذا يقودنا الى رأي سارتر في الآخرين les autres وقد عرضه في مسرحية **الأبواب المغلقة** Huis-clos **(أو الجلسة السرية)** .

وتدور أحداث المسرحية في جو مثقل بوجود الآخرين . بين ثلاثة أشخاص **(جارسان وهو صحفي ، وسيدتان هما استيل واينيس)** يعيشون طول الوقت في صـــالون واحد أغلق عليهم من الخارج ولا سبيل الى فتحه . وهذا الصالون موجود في جهنم ، لأن المفروض أن الثـــلاثة قد ماتوا وكان مصيرهم النار ، فاجتمعوا في هذا الصالون الجهنمي كل منهم يفرض عبء وجوده على الاثنين الآخرين . وكل فرد منهم هو في نفس الوقت قاض ومتهم . قاض عندما يخاطب الآخرين ، ومتهم عندما يستمع اليهما . **ان الآخرين هم الجحيم !** . L'enfer, c'est les autres

ولما كان الانسان عند سارتر حاويا في نفسه لعناصر الكائن والعـــدم ، فالصراع بين هاتين الفكرتين دائب ومتحرك ، ومن السهل على هذا الانسان أن يضع نفسه على منصة القضاء لينظر الى ما يدور حوله من مشاكل . ولعل أبرز شخصية سارترية حاكمت مجتمعا بأكمله هي شخصية « **ليزي** » ، **المومس الفاضلة** . La Putain Respectueuse ستضعها الظروف في أحسن مكان ملائم لكي تعرف الناس على حقيقتهم ، لأنها ستشاهدهم عراة ، من الداخل ومن الخارج ، وسوف تلمس من خلال حركاتهم وتصرفاتهم ومســـاوماتهم ، كيف يعامل المجتمع الأمريكي سكانه السود .

مثلت المسرحية للمرة الأولى على مسرح أنطوان (ادارة مدام سيمون بريو) بتاريخ ٨ نوفمبر ١٩٤٦ . وتقع حوادث المسرحية في احدى مدن الجنوب بالولايات المتحدة حيث يشتد اضطهاد البيض للسود .

ويرتفع الستار عن حجرة في شـــقة مفروشة . وتبدو « **ليزي** » وحـــدها بالمنزل وهي تلبس رداء شفافا أبرز مفاتنها . كانت تمسك بالمكنسة الكهربائية عندما سمعت قرعا بالباب ، فترددت قليلا قبل أن تفتحه .. ثم اتجهت الى الحمام ودفعت بابه برفق وهي تقول بصوت هامس :

— ان الباب يقرع .. لا تظهر الآن ! .

وتفتح الباب وترى زنجيا يلهث :

— ماذا تريد ؟ .

وعندما يهم بالدخول تمنعه : **لا تدخل .. لا بد انك** أخطأت العنوان ..

— يا سيدتي .. أرجوك .. اسمحي لي ..

وتتفرس في وجهه وتقول :

ـ ماذا تريد ؟ ألست أنت الذى كنت بالقطار ؟ كيف هربت منهم ؟ وكيف وجدت عنوانى ؟ .

ـ بحثت عنك فى كل مكان حتى اهتديت .

ـ لا تدخل .. لأن عندى شخصا آخر الآن ..

ـ ارجوك .

ـ أتريد نقودا ؟ .

ـ لا . اريد أن تقولى لهم بأنى لم ارتكب اى جرم !

ـ لن اقول هذا الكلام ؟ .

ـ للقاضى اذا سألك الشهادة ..

ـ حسنا ..

ـ لقد تركت زوجتى وأولادى وجئت للبحث عنك

ـ حقا ..

ـ جئت اليك لأن مفتاح القضية فى يدك أنت . ارجوك أن تقولى الحقيقة كلها . قولى انى لم افعل شيئ .. قولى لهم ان زميلى الذى قتلوه مات مظلوما ..

ـ حسنا .. والآن تفضل بالانصراف واهرب من المدينة ..

ـ كيف أهرب وهم يحاصرون كل المحطات ..

ـ من هم ؟ .

ـ البيض ..

ـ من منهم ..

ـ كل البيض .. ألم تغادرى شقتك .

ـ لا ..

ـ هل يمكن أن أختبىء عندك الليلة ؟ .

ـ اذهب عنى الآن واعدك بأن أقول الحقيقة .

وبعد خروجه من شقتها يدور حوار خفيف ملىء بالغزل بينها وبين الشاب الذى استضافته ، بعد أن تتبع خطاها مساء الليلة السابقة . وتريد ليزى أن تعرف اسمه ، فلا يخبرها به على الاطلاق . كل ما تعلمه انه غنى .

ويطوفان بالمنزل وتحدثه عن أقصى مطامعها : أود أن أصير عشيقة لثلاثة أو اربعة اشخاص فقط ، يكون انت احدهم .. وأحد منهم يأتينى يوم الثلاثاء ، والثانى الخميس ، الثالث فى نهاية الاسبوع . انت حديث السن ولكنك من النوع الجاد الذى يروقنى .. قبلنى ..

ثم يدفع لها عشرة دولارات ، فتقبل المبلغ الضئيل بشىء من التأفف ، لأنها كانت تتوقع أن يكون أكثر سخاء ، فيسكتها بعشرة أخرى بعد ان تشاحنت معه وأسمعته كلمات بذيئة ، فيهددها بأن فى امكانه أن يسكتها اذا اراد ..

ـ أنت ؟ .

ـ نعم .

ـ يدهشنى هذا الأمر حقا ؟ .

ـ أنا ابن كلارك .

ـ كلارك من ؟ .

ـ السناتور كلارك عضو مجلس الشيوخ ..

فتسخر منه ، غير أنه يؤكد لها ما يقول ويطلعها على جريدة بها صورته الى جانب صورة أبيه المشهور ، فتبدأ فى احترامه . ثم يرى أن الوقت مناسب ليحدثها فى الموضوع الذى أتى اليها من أجله :

ـ أين كنت أول أمس ؟ .

ـ أتيت من نيويورك ووصلت بقطار السادسة ..

ـ اذن أنت السيدة التى أراد الزنجيان اغتصابها فى القطار ..

ـ لم يلحق بى أحد السود اى اذى .

ـ ان وبستر اخبرنى أمس عندما كنا فى الرقص ..

ـ من وبستر هذا ؟ .

ـ لا شأن لك . ما يجب أن تعرفيه جيدا هو اننا هنا لا نحب الزنوج ، ولا نحب البيض الذين يتصلون بهم . والآن خبرينى : هل أراد الزنجيان اغتصابك ؟ » .

ـ لم يحدث شيء من هذا على الاطلاق ..

ـ ولكن الناس جميعهم فى البلد يقولون ذلك .

ـ كان الزنجيان يجلسان الى جانبى فى نفس الديوان . دانا يتحدثان معا فى هدوء ، كانا مؤدبين الى درجة انهما لم يرفعا عيونهم نحوى . بعد ذلك صعد الى القطار اربعة من البيض ، اثنان منهم اقتربا منى أكثر من اللازم . وكانت رائحة الخمر تفوح منهما . وبدرت منهما ملاحظات وقحة بسبب وجود الزنوج وأرادا القاء الزنجيين من النافذة .. ودافع الرجلان بشدة عن حقهما . وبعد التعارك ، صوب أحد الزنجيين قبضة يده فى عين أحد البيض . عندئذ أخرج الأبيض مسدسه وأطلقه عليه . وهرب الزنجى الآخر بأن قفز من القطار الذى اقترب من محطة الوصول .

ـ اننا نعرف الزنجى الآخر جيد المعرفة .. وهو لن يفلت منا .. المهم الآن .. ماذا سوف تقولين للقاضى عندما يستدعيك ؟ .

ـ لن اذهب الى القاضى ..

ـ سيأتى البوليس لأخذك عنوة ..

ـ وماذا سأفعل ؟ .

ـ هل ستشهدين ضد رجل أبيض لمصلحة احد الزنوج ؟ .

ـ ولكنه قتل فهو مجرم ..

ـ ولكنه قتل رجلا أسود ليس الا ..

ـ أليس فى الأمر جريرة ؟ .

ـ اذا كان الشخص يكون مذنبا كلما قتل زنجيا .. فكم من ذنوب ..

ولم يتم جملته لأن ليزى قاطعته :

ـ لم يكن من حقه ان يقتل ..

ـ مذنب أو غير مذنب . لا يمكنك أن تسمحي لشخص من جنسك أن يعاقب !

ـ لا أريد معاقبة أحد . سوف يسألونني عما شاهدت وسأقول الحقيقة بحذافيرها !

ـ ماذا بينك وبين هذا الزنجي ؟ ولماذا تريدين حمايته ؟ .

ـ أنا لا أعرفه .

ـ حسنا .

ـ أريد أن أقول الحقيقة ..

ـ الحقيقة .. الا ما أعجب ذلك . وهل الحقيقة تخرج من فم بغي بعشرة دولارات ! الحقيقة الوحيدة التي يجب أن تعرفيها هي : أبيض أو أسود وعليك أن تختاري بين اثنين . لسنا هنا في نيويورك .. وليس من حقنا أن نهزل . ان « توماس » هو ابن عمتي .

ـ ماذا ؟ .

ـ ان توماس هو الشخص الذي أطلق النار على الزنجي . انه قريبي وهو رجل طيب ومن عائلة محترمة ..

ـ كان يقترب مني أكثر من اللازم وحاول طول الوقت أن يرفع ردائي ! أما الأسود فبرىء تماما ..

ـ ان الزنجي .. أي زنجي مذنب دائما ! .

ـ ومستحيل أن أسلم رجلا بريئا للبوليس ..

ويبدأ في مساومتها ويعرض عليها مبلغ خمسمائة دولار ، فترفض في اباء . فيقول لها في استهزاء .

ـ يلزمك ليالي كثيرة لكي تحصلي على خمسمائة دولار .. وتشمئز ليزي منه : ألهذا السبب جئتني أمس ، وتتبعتني وأكرهت نفسك على مشاطرتي السرير ليلة كاملة .

ـ خمسمائة دولار ..

ـ لا يمكن مطلقا أن أدلي بشهادة زور ..

وفي تلك اللحظة يقرع الباب وتسمع ليزي صوتا عنيفا يقول :

ـ افتحي .. نحن رجال البوليس ! .

وتطلب ليزي من ابن السناتور أن يختبىء . غير أنه يسمع الصوت يناديه : يا فرد . هل أنت هنا ؟ .

فيرد عليه : نعم ..

ويدخل رجلان ــ **جون وجيمس** ــ ويطلبان الاطلاع على أوراقها فترفض ويهددانها بقولهما ان البغاء جنحة يعاقبها القانون وبأن في امكانهما اثبات ذلك . ويتبرع فرد بالشهادة ضدها :

ـ ان على مائدتها ورقتين من فئة عشرة الدولارات ..

ـ هذه نقودي .

ـ ولكني أستطيع اثبات العكس . لقد سحبت أمس من البنك ثلاثمائة دولار وهاتان الورقتان من نفس المجموعة

واضح في ذهنه ولا يقبل عنه بديلا .

وتحملان نفس الأرقام ..

ويخرجان اقرارا مكتوبا يقول بأن الزنجيين حاولا اغتصابها وبأن توماس دافع عنها . ثم يطلبان منها التوقيع عليه ولكنها ترفض في اصرار ، فيهددانها :

ـ سيكون السجن مصيرك مدة ١٨ شهرا .

ويقرع جرس الباب ، ويسرع فرد الى الباب ، لأنه يعلم من بالباب . انه والده السيناتور كلارك وهو رجل دبلوماسي محنك وماكر ... يقول للفتاة بأنها تقطر ظرفا .

ـ انها لا تريد التوقيع ..

ـ لها كل الحق في ذلك . تدخلون عندها بدون اذن منها ، ثم تجبرونها على التوقيع . ليست هذه مبادىء امريكية أحقا حاول الزنجي الاعتداء عليك يا ابنتي ؟ .

ـ لم يحدث شيئا من هذا ..

ـ نعم أنا أعلم أنك تقولين الحقيقة .. كم أنت مسكينة يا ماري ؟ .

ـ ومن هي ماري هذه ؟ .

ـ ماري أختي ، انها أم الشاب الأبيض الذي قتل .. لقد تركتها وهي في حالة سيئة جدا وقد جئت أستعطفك من أجلها . اذا وقعت الاقرار ، فستكون لك منزلة خاصة في قلوب جميع سكان المدينة بغير استثناء وتنالين شكر الأمة الأمريكية كلها . »

وتوقع ليزي الاقرار . ولا تمضي لحظات حتى يؤنبها ضميرها فتصيح بالسناتور الذي ترك المنزل :

ـ « عد الي . مزق الاقرار .. لا اريد أن اشهد زورا » .

وبعد اثنتي عشرة ساعة يزورها السناتور مرة ثانية . وفي نفس الوقت تظهر يدا الزنجي على قضبان النافذة وهو يحاول أن يتسلقها . وبينما تخرج ليزي من الحمام لتفتح الباب ، يقفز الزنجي الى داخل الشقة ويختبىء وراء احدى الستائر ☒

ويخرج كلارك مظروفا صغيرا يقدمه الى ليزي . وتظن أنه خطاب شكر موجه اليها من والدة توماس . غير أنها تصدم في مشاعرها عندما تجد ورقة بمائة دولار . وتبحث في داخل المظروف عن خطاب شكر فلا تجد :

ـ ليتها أرسلت لي خطاب شكر لاحتفظت به كذاكرة . أو ليتها أعطتني هدية صغيرة تهتم باختيارها لي مثل جورب من النايلون أو أي شيء آخر . أما النقود ، فقد

عرض على ابنك خمسمائة دولار ورفضت عرضه ! أما أنت فرجل مقتصد ! .

ــ يا فتاتى . أنت تعانين الآن من أزمة نفسية .. وسيتسع وقتنا فيما بعد للتفاهم .

ــ أنا بحاجة دائمة الى نقود . كنت الى اليوم أفضل الرجال المسنين .. ولكنى بدأت الآن أغير من نظرتى اليهم ! .

ولما خرج أمسكت ليزى الورقة المالية وقد تساقطت الدموع من عينيها . ومن الخارج ، كانت أصوات الجماهير تتعالى وتتخللها أصوات الرصاص . وفى هذه الأثناء خرج الزنجى من مخبئه وصرخت ليزى صرخة مكتومة .

ويدور بينهما حوار تفهم منه أن المطاردة بدأت فى المدينة ، وكل ما ينشده منها هو أن تسمح له بالاختباء عندها . وتتحرك الحوادث بسرعة ، وتسأله ليزى عن مصيره فى حالة القبض عليه ، فيقول لها :

ــ **« الاعدام فورا وبغير رحمة ! »** .

ــ لمــــاذا ؟ .

ــ **لأنهم يعتقدون خطأ بأنى اغتصبتك !** .

ــ وهل تعرف من أكد لهم ذلك ؟ .

ــ لا ..

ــ أنا . لقد وقعت لهم اقرارا بهذا المعنى ..

ــ ولماذا فعلت هذا . انهم قساة القلوب ..

ــ لأنهم أرغمونى على ذلك بوسائلهم .

ثم تعطيه ليزى مسدسا ليدافع به عن نفسه وهى تقول له :

ــ **اذا عثروا عليك ، فاطلق عليهم النــــار .. واذا عثرت بينهم على ابن الســـناتور كلارك فابدأ به قبل الآخرين ، لأنه هو الذى دبر كل شىء ..**

وتتعـــالى الأصوات من الطريق وتقترب ليزى من النافذة ، فترى الجماهير تحمل مشـــاعل النار وتدخل البيوت بيتا بيتا للتفتيش .

وعندما يطرقون منزلها ، تفتح الباب بينما يهرع الزنجى ليختبىء فى الحمام ، وتنكر بطبيعة الحال وجوده عندما تقول لهم : هل تعرفوننى ؟ أنا التى حاول الزنجى اغتصابها ! .

وتصدقها الجماهير وتخرج الجموع من عنـــدها .. عندئذ يحضر اليها فرد ويمكث الشاب يروى لها الفظائع التى رآها فى الخارج . لقد أمسكوا بأحد الزنوج وشنقوه ، ظنا منهم أنه المتهم .. ولكنه ليس المتهم الذى يبحثون عنه .. ورغم ذلك قضوا عليه ! .

ــ لقد كنت معهم . ولما شاهدته معلقا على الشجرة سارعت باخراج مسدسى وأطلقته عليه ..

ــ **أنت مجرم وقاتل ..**

ــ **ولا أعرف تماما ما الذى جعلنى أفكر فيك فى تلك اللحظة ... كأنك كنت الى جانبى .. أراك بعينى وأشم رائحتك وأتحسس بيدى حرارة جسدك .. وجريت الى هنا لأراك بسرعة وأنا لا أعرف تماما ما الذى دفعنى الى ذلك : أهى رغبتى فى قتلك أو اغتصابك ؟ . اخبرينى : هـــل كنت صادقة صباح اليـــوم عنـــدما قلت لى بأنك تلذذت حقا بحبى لك ؟ .**

ووصلت الى مســــامعه أصوات آتية من الحمام ، تحاصرها بالأسئلة . وتخبره كذبا بأنه أحد أصدقائها الذين « **يدفعون نقودا** » ، فيهتاج وهو يقول لها :

ــ **من الآن فصـــاعدا .. لن يكون لك أصدقاء .. ستكونين لى أنا وحدى .**

وعندما يقترب من باب الحمام لفتحه ، تصيح ليزى لتحذر الزنجى .

واتجه فرد نحو الباب ليفتحـــه .. ويخرج الزنجى هاربا .. فيجرى وراءه الشاب والمسدس فى يده .

تسمع ليزى صوت طلقتين ناريتين ، فتجرى الى المائدة بحثا عن مسدسها وتشهره فى وجه فرد الذى عاد اليها وتواجهه فى عناد : « **والآن آتى دورك !** » .

ــ يا ليزى . لا تنسى أن عندى أما ، وأننى وريث أبى الغنى ..

ويقترب منها فى كياسة حتى تسلمه المسدس ، وهو يسمعها كلاما معسولا ..

ــ سأذهب بك الى منزلنا المطل على النهر .. ستسكنين هناك وسأحضر اليك فى أيام الثلاثاء والخميس وفى نهاية الأسبوع .. وسيكون لك كل ما ترغبين فيـــه من نقود ومن ملابس غالية ومن الخــــدم الزنوج .. قولى لى : **هل تلذذت حقا بحبى لك صباح اليوم ..**

وتجيبه فى تخاذل وكأنها تهرب من محاصرته لها :

ــ نعم ..

ــ اذن كل شىء على ما يرام ! .

ومما سبق عرضه من مسرحيات ، يتبين لنا ان سارتر يشترط أن يكون الفرد حرا ليكون مسئولا عن تصرفاته .. وهو سواء فى رواياته التى وضعها ، أو حتى فى المقالات التى يقبل نشرها فى (العصور الحديثة) يطلب من كاتبها أن يكون كامل الأهلية متمتعا بكل حقوقه الوطنية . أليس هذا الحرص منه دليلا على رغبته الأكيدة فى أن يكون قاضى العصر ، يحاكمه بنفســه أو من خلال الشخصيات التى يبتدعها .. بل يكون أيضا مرآة الضمير البشرى فى زمننا الحاضر .

سمير وهبى

Met fin à cette partie de notre Numéro Spécial l'idée rapide que nous donnons de quelques divergences littéraires entre d'une part Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et Françoise Sagan, et d'autre part entre Sartre et Françoise Mauriac.

Au seuil de notre troisième partie, le lecteur est convié à jeter un coup d'oeil sur les oeuvres littéraires et philosophiques de Sartre et de Simone de Beauvoir, avant de passer à un ensemble d'études spécifiques. « La psychanalyse existentielle » expose comment Sartre fonde cette dernière sur le conscient contrairement aux freudiens qui le faisaient sur l'inconscient. « La philosophie de l'engagement » tend à montrer que l'essentiel de l'existentialisme réside dans le fait qu'il est une philosophie de l'action et de l'engagement, et c'est peut-être ce qui distingue le plus clairement Sartre d'Albert Camus, et qui l'a vraisemblablement porté vers la « gauche » dans sa façon de traiter des conjonctures politiques.

« Sartre et ses prises de position politiques », tel est précisément l'objet d'un troisième article où l'on verra comment les événements politiques où des peuples entiers se sont heurtés à l'injustice des colonisateurs ont déterminé le philosophe à prendre positivement position et à se ranger du côté de la liberté : guerre de Corée, affaire d'Indochine, agression contre la R.A.U., lutte algérienne, Cuba, le Congo et tant d'autres occasions où il n'a pas hésité à s'exprimer, au risque, au besoin, de s'opposer à son propre pays.

Après quoi le lecteur passera à l'aspect littéraire de la carrière sartrienne : le conflit entre notre philosophe et Albert Camus, son origine et son développement ; le théâtre des situations de Sartre : le plus grand apport dans le domaine dramatique ayant été justement l'invention de cette notion de « situation ». L'auteur de l'article explique cette dernière l'analyse et l'applique aux deux oeuvres écrites sous l'occupation nazie, *Les Mouches* et *Huis Clos*. Quant à l'article sur *le Diable et le Bon Dieu*, il nous donne un échantillon de la production dramatique de Sartre postérieure à l'occupation.

Après le théâtre, l'oeuvre romanesque et les caractéristiques qui distinguent le roman existentialiste du roman traditionnel : dans l'un, le héros étant fonction des « situations » et des liens qu'elles impliquent par rapport à l'avenir, tandis qu'il était, dans le roman traditionnel, le lieu de rencontre de son héritage et de son climat antérieur.

Le dernier article fait état d'un des aspects les plus évidents des oeuvres littéraires de Sartre, à savoir « les mises en jugement ». Cette notion est sensible sous une forme ou sous une autre dans la plupart des écrits sartriens.

En consacrant un numéro entier à Sartre et à Simone de Beauvoir, la « Revue de la Pensée Contemporaine » espère avoir donné au lecteur arabe une des images les plus valables et les plus authentiques de l'univers intellectuel d'aujourd'hui.

De la biographie de l'auteur, le deuxième article s'est proposé de retracer le développement et l'évolution en un style vivant qui non seulement associe le lecteur aux événements extérieurs que la philosophie a connus mais le rend sensible à la vie de son coeur et à l'ardeur généreuse de ses réactions.

Familiarisé ensuite avec quelques éléments de la terminologie philosophique utilisée dans les articles de ce numéro spécial, le lecteur pourra apprécier le sérieux, la profondeur et l'ampleur des sujets qui y figurent. Le premier qu'il lira à l'issue de cette initiation est un exposé de la méthode sartrienne informée par la phénoménologie de Husserl fondée sur l'observation interne directe de ce qui se passe au niveau de ll conscience, à l'abri de tout principe antérieur à la perception et de nature à l'influencer ; méthode descriptive dans l'acception la plus stricte du terme.

En possession d'une vue claire de cette méthode, le lecteur abordera les aspects de la pensée sartrienne, et en premier lieu l'attitude du philosophie à l'égard du matérialisme dialectique, à savoir que le mouvement dialectique est dans la raison et non dans la matière, d'où le titre de l'ouvrage : *Critique de la Raison Dialectique* qui marque une étape considérable par rapport aux positions de l'ouvrage antérieur, *l'Etre et le Néant.* Il s'agit à présent de regarder l'homme dans sa relation avec l'Histoire. D'où les liens entre cette attitude et la doctrine marxiste. Sartre met le doigt sur le défaut de cette dernière : la distinction qu'elle omet de faire entre les rapports humains d'une part et d'autre part ceux qui lient entre eux les objets naturels.

Le lecteur passera ensuite à un article consacré à « Satre philosophe de la liberté et de l'aliénation » qui tend à jeter quelque lumière sur les principes essentiels de la philosophie sartrienne, dans son établissement des distinctions entre les différentes catégories de l'être : « l'être-en-soi », « l'être-pour-soi » et « l'être-pour-autrui », afin de mettre en évidence d'une part la différence fondamentale entre l'homme et la nature, et d'autre part l'équivalence entre la notion de liberté et la réalité de l'homme au point que celui-ci perdrait sa signification s'il venait à perdre sa liberté.

Le lecteur trouvera le même sujet, traité sous un angle différent, dans «la signification du Néant chez Sartre ». Cette signification est liée à sa conception de la conscience humaine libre de réagir ; conscience vidée de tout cnotenu, autrement dit néantisée, qui, s'appliquant à l'univers de la nature et de ses situations, acquiert un contenu qui la transforme en « être-en-soi » après qu'elle a été un « être-pour-soi ». On pourra lire enfin un article sur la position de Satre par rapport à d'autres philosophes, tels, en particulier, Hegel, Husserl et Heidegger.

A la suite de quelques pages qui passent en revue un groupe de philosophes existentialistes, en dehors de Sartre, destinées à aider le lecteur à se faire une idée d'ensemble du contexte existentiel, deux articles sont consacrés à Simone de Beauvoir : l'un l'envisage par rapport au problème de la femme et l'autre par rapport à Sartre. Simone de Beauvoir, comme le montre le premier texte, fonde la libération féminine sur la philosophie existentialiste : la femme étant responsable de la formation de sa personnalité par le comportement qu'elle adopte dans les différentes situations de sa vie. La féminité, affirme l'auteur dans *Le Deuxième Sexe,* n'est pas un donné mais une « situation » née des civilisations et qui ne lie pas la femme moderne. Le texte suivant est un compte-rendu de ce que Francis Jeanson a écrit de Simone de Beauvoir par rapport à Sartre.

CE NUMERO

SARTRE CONSCIENCE DE SON TEMPS

Avec ce numéro, la Revue de « La Pensée Contemporaine » entre dans sa troisième année. S'il est permis d'augurer de l'avenir que nous lui souhaitons en nous fondant sur son passé relativement court, il y a lieu d'être optimiste. N'a-t-elle pas su pendant ces deux dernières années exposer au lecteur arabe les questions les plus importantes qui préoccupent les penseurs d'aujourd'hui dans les différents domaines de la philosophie, de la sociologie, de la politique et de la critique ? Le réconfortant accueil que lui ont réservé ses interlocuteurs l'encourage à poursuivre la tâche qu'elle s'est assignée dès son premier numéro : se consacrer, autant que faire se peut, à traiter des problèmes idéels nés de la deuxième guerre mondiale, avec un double souci de l'exposé objectif et clair et de la critique constructive de sorte que le lecteur arabe, évitant l'attitud négative ou indifférente, puisse envisager d'une façon positive et efficace, et juger en connaissance de caus tout ce qui est proposé à sa méditation.

Il nous est particulièrement agréable que la nouvelle année de notre revue soit marquée par ce Numéro Spécial sur Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, à l'occasion de leur visite en République Arabe Unie. On a pu lire dans notre dernière livraison, à l'adresse de J.-P. Sartre, un article sur une des questions les plus cruciales de notre vie intellectuelle et politique à savoir celle de la Palestine Arabe. Dans ce numéro, nous présentons nos deux grands hôtes à nos lecteurs en des pages où nous avons considéré les aspects capitaux de leur pensée. Aussi y trouvera-t-on, en dehors de nombreux détails d'ordre biographique, des remarques sur leur philosophie, les problèmes spécifiques précis qu'ils ont abordés, leur oeuvre littéraire et leurs luttes politiques au service de la liberté.

Notre publication s'ouvre par un article sur « Sartre dans notre vie culturelle » qui retrace les grandes lignes de ce que notre propre vie intellectuelle doit à Sartre et de ce que nous avons tenté de lui rendre, à notre tour, en traduisant en arabe ses oeuvres les plus significatives, en lui consacrant des ouvrages et des articles et en faisant connaître dans notre langue les opinions portées sur lui par les sommités du monde de la pensée. Mieux encore : certains de nos écrivains témoignent de son influence dans leur manière de traiter tel ou tel problème et de l'exposer. Plus important, dans le même sens, a été notre constant souci de lire Sartre comme nous n'avons peut-être jamais lu un autre esprit de notre temps, et ce, du fait que nos problèmes majeurs qui ont pour objet la liberté et sa revendication pour nous et pour autrui snot ceux-là mêmes que nous trouvons dans ses écrits philosophiques et littéraires.

مطابع کوستاتسوماس و شرکاء

الدار المصرية
للتأليف والترجمة

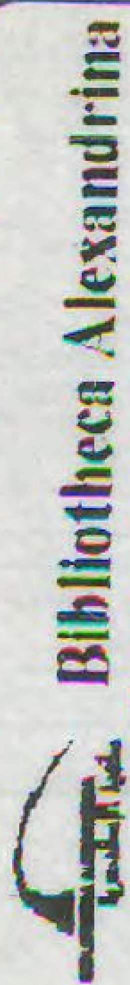
الثمن ١٠ قروش

محمد مندور .. الناقد الأيديولوجي ص ٦٤








Bibliotheca Alexandrina

0535596